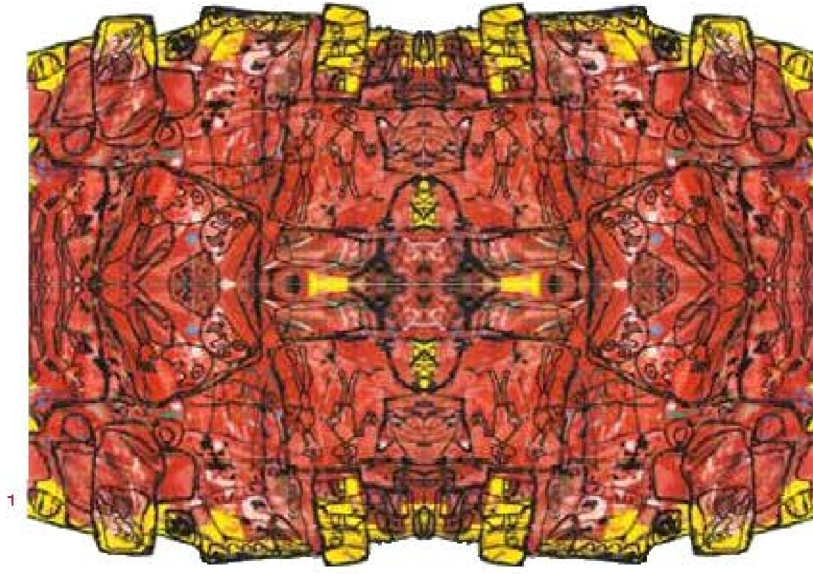


مكانة الرمزية والخيال في الدراسات الثقافية المعاصرة

أنثروبولوجيا جيلبير دوران نموذجا

أ. الحسين أخدوش – كاتب من المغرب

الثقافة، أنساق ثقافية، فهم الثقافة، الخيال، الأسطورة، الرمز، الرمزية، الأنثروبولوجيا، الوعي، البنية، الأنساق الرمزية، التأويل الثقافي، المنهج، منهج التقاطع... إلخ.

تكمن أهمية هذا الكتاب في كونه يعدّ واحدا من أهم المؤلفات العلمية في ميدان الدراسات الإنسانية والثقافية التي تتعرض بالدراسة والتحليل لمختلف الرموز والموضوعات الأدبية والثقافية والنفسية من خلال نظامين يؤسّس عليهما المؤلّف بحثه في الدراسات الأنثروبولوجية لما يسمّيه بالنظام النهاري والنظام الليلي للصورة الذهنية.

إنّ قارئ هذا الكتاب سرعان ما يكتشف قدرة هائلة لدى جيلبير دوران (صاحب الكتاب) على الانتقال والتجوال بين مفاهيم ونماذج وصور ورموز وأنساق ثقافية عديدة ومختلفة قديمة ومعاصرة؛ وذلك ما يجعل القارئ يكتشف غنى وتوسّع ميدان الأنثروبولوجيا المعاصرة وانفتاحها على آفاق جديدة كدراسة الخيال واللغة، الأساطير والبنيات الثقافية.

جعل دوران الثقافة مجالا غنيا بالدلالات والرموز التي تنتظم في بنى رمزية وتخيلية تمثّل أنساقا تستدعي التحليل والتأويل والتفسير على أساس النظر إلى الخيال باعتباره قدرة خاصة بالإنسان في التنسيق (تنسيق البنى الرمزية والنفسية) ضمن أنظمة رمزية ولغوية[1] تسمح بتقييم حالات الوعي وتصنيف الاستعدادات والقدرات السيكولوجية.

1 - استشكال الموضوع:

تستند الثقافات الإنسانية إلى العديد من المعطيات الرمزية والخيالية واللسانية والأسطورية، كلّ ذلك يحتم على الباحث في القضايا الأنثروبولوجية المختلفة (الظواهر الثقافية والاجتماعية والفكرية) التزود بالمنهجيات التأويلية المركّبة، خاصة منها تلك التي تستدمج في بنيتها المناهج المختلفة: اللسانية والنفسية والسوسيولوجية والتأولية.. إلخ.

فهل هذا الأمر ما ينطبق على أنثروبولوجيا جيلبير دوران؟ كيف حاول هذا الأخير تأسيس منهجية تأويلية بالثقافات من خلال المزاوجة بين علم النفس والفلسفة واللسانيات؟ وما هي معالم هذه المقاربة الأنثروبولوجية الجديدة التي يقترحها في كتابه الهام «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»؟ ثمّ على أيّة أسس نظرية وخلفيات منهجية يؤسّس مقاربته العلمية للظواهر الثقافية والرمزية والخيالية؟ كيف جعل هذا المفكّر الموضوع الخيالي والأسطوري مدخلا رئيسيا لتأويل الأنساق الثقافية والرمزية؟ وما قيمة هذا العمل الفكري؟

لبسط هذه القضايا كان ضروريا اعتماد طريقة في التحليل والمناقشة تلائم منظور هذا المفكّر الجديد لمسائل الثقافة والتخييل والترميز والتصوير والإدراك. لذا، فقد كان عليه مناقشة كلّ هذه القضايا دفعة واحدة في كتابه الموسوم «الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها»، بموازاة مع مجموعة مختلفة من الأطروحات النظرية والمنهجية السابقة حول الخيال والترميز.

لذلك، كان على هذا الأنثروبولوجي استدعاء مقاربة برغسون وسارتر، وكذلك طريقة علماء النفس الكلاسيكيين الذين يخلطون بين الصورة الذهنية وخلفيتها التذّكرية التي هي الإدراك، مفترضين أنّ هذه الأخيرة تملأ الفكر بمصغّرات عقلية، هي مجرّد نسخ عن أشياء موضوعية، ممّا أفضى بهم إلى اختزال الخيال في عتبة الإحساس واعتباره مجرد صور متبقية أو تعاقبية.

تفصيلا لهذا النقاش، بدأ دوران بمناقشة كيف بقيت الصور الذهنية لدى برغسون حبيسة دور التابع الذي أعطاه إياها علم النفس التقليدي، ممّا جعل الخيال عنده يتحوّل إلى مجرد ذاكرة، بالتالي تشيء الصورة الذهنية لدى الإنسان. ثمّ انتقل من ذلك، إلى إبراز كيف اعتمد سارتر منهج الفينومينولوجيا لمقاربة الخيال بعيدا عن تصوّر برغسون، اعتقادا منه بأنّ عملية التخيّل عبارة نوايا مجرّدة من كلّ أوهام الاحتواء[2].

استخلص دوران من المقارنة السابقة أنّ القيمة الأساسية لنظرية سارتر تلك[3]، تكمن في كونها اجتهدت في وصف الحركة النوعية للخيال، ومن ثمّ تفريقها الواضح بين الفعل الإدراكي والتذكري[4]. بيد أنّ خطأ هذا الفيلسوف، حسب دوران، يكمن في أنّه كلّما تقدّم في نظريته، إلاّ وقلّل من دور الصورة والخيال حتى وصل في النهاية إلى إفقادهما أي دور[5].

مرّ دوران، بعد ذلك، إلى الحديث عن المدارس النفسية التي تطرقت للخيال، كمدرسة «علم النفس الفكري» الألمانية، التي كانت تنادي بأهمية الفكرة بمعزل عن الصور؛ ثم مدرسة «وورتزبورغ» التي كانت تستند إلى تصورات هوسرل في القصدية ونزوع الوعي ومواقفه. وقد اعتبر، بالنهاية، أنّ كلّ هذه التصورات (الفلسفية

والنفسية) تستحق نقدا منهجيا، وذلك لأنّها جميعها تمسخ دور الخيال، سواء عن طريق تحريف غايته كما عند برغسون، حيث يتحوّل إلى رواسب تذكريّة، أو من خلال تبخيس دور الصورة واعتبارها مرادفا تافها للحس كما عند سارتر، ممّا هيأ الظروف للعدمية النفسية التي وسمت نظريته للخيال[6].

أمّا علم النفس العام، فيما يزعم دوران، فحتى لو كان ميالاً إلى الظواهرية، إنّه يحوّل خصوبة عملية التخيّل إلى مجرّد ملخص أرعن للإدراك. لذلك، هناك ضرورة لإعادة انجاز دراسة منهجية للتصور والخيال والرمزية، بشكل عام، وفق منظور جديد، وبصفة خاصة منظور غاستون باشلار الذي يؤسّس مفهومه العام للرمزية الخيالية على بديهيتين اثنتين[7]، وهما:

- إن الخيال عبارة عن دينامية منظّمة.
- إنّ هذه الدينامية المنظمة عامل تجانس في التصور الذهني.

يتبنى دوران هذا التصور للرمزية الخيالية، وينطلق منه لأنّه يتماشى وفكرته حول دور الخيال في إنتاج المعنى والثقافة والاستعارات. لكن، كيف يتصوّر دوران هذه الرمزية الخيالية في دراسة وفهم الثقافة والأسطورة وتأويلها أنثروبولوجيا؟

الخيال والرمزية وتجديد المنهج في الأنثروبولوجيا

يصعب على أيّ مبتدئ في ميدان الأنثروبولوجيا أن يستوعب أهمية الرمزية والخيال في تحليل الظواهر الثقافية والاجتماعية، لكن منهجية جيلبير دوران في هذا الكتاب وحسّه البيداغوجي الرفيع قد سهّلا علينا إدراك تلك العلاقات المعقدة القائمة بين ملكة الترميز القابعة في أعماق الإنسان ومختلف أشكال استثمارها في إنتاج المعنى وتأسيسه من خلال الأنساق الثقافية التي يعيش داخلها ويتفاعل معها بشكل دائم ومستمّر.

يعقّب دوران في معرض نقده للتصورات والتصنيفات التي تحاول التلاؤم مع العالم الموضوعي (سماويا، أو أرضيا، أو مناخيا) على مثل تلك المحاولات بكونها قد انحرفت نحو اعتبارات غير موضوعية، حيث يكتفي أغلب محلّلي المحركات الرمزية (الذين هم من مؤرخي الديانات) بتصنيف الرموز حسب قرابتها من إحدى الظواهر الكونية الكبرى[8].

على خلاف هؤلاء، ينظر دوران إلى الرمزية والاستعارات على أنّها نتاج الدلالة التي ينتجها الخيال، حيث تتولّد عنها كل الأفكار المعقلنة وتفرّعاتها اللغوية. فما هو تحديده للخيال والرمز تحديدا؟

1 – مفهوم الرمزية والخيال، ومحركاتها:

إذا كان علم النفس التقليدي يحاول أن يفصّل الخيال على مقاس التفكير أو أن يدرسه بمنظار التفكير المنطقي المنقح، فإنّ إسقاط دوران لمسألة اعتباطية الإشارة في عملية التخيّل هو ما حدا به لأن يرفض ضمنيا مبدأ تتابعية الدلالة التي تقول بها تلك التصورات المختزلة للخيال والرمزية. لذلك لم يعد الرمز ذا طبيعة ألسنية وذاك ما جعله ينفتح على عدة إمكانيات للتأويل والتفسير، ممّا يؤدي إلى القول بأنّ التعليل المنطقي التتابعي لم يعد كافيا في الاستنباط المنطقي أو في استبطان المحركات الرمزية. هكذا، يتخلّص دوران من عقم التعليل الترابطي لصالح ما يسمّيه باشلار التمثّل الذاتي في ترابط الرّموز ومحرّكاتها.

يأخذ صاحبنا بتصور باشلار، بهذا الخصوص، في تحليلاته معتبرا أنّ كل المحرّكات، اجتماعية كانت أو النفسية، التي تقترح لفهم البنى الرمزية وتكوينها، إنّما تنهج في الغالب نهجا غيبيا ضيّقا فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك ومرتبطة بالغرائز، في حين يعتمد البعض الآخر على الغرائز أو على ما هو أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت؛ غير أنّ كل هذه الطرق لا تجعلنا نفهم الرمزية الخيالية ودورها في إنتاج المعنى والثقافة[9].

في مقابل ذلك، يقترح دوران لدراسة الرمزية الخيالية ضرورة السير في خط الأنثروبولوجيا في شكلها المعاصر، أي في اعتبارها «مجموعة العلوم التي تدرس الجنس البشري دون الاعتماد على أفكار مسبقة ودون الاعتماد على أفكار

مسبقة ودون المراهنة على أونطولوجيا نفسية ليست في الواقع سوى روحانية مغلّفة أو على أونطولوجيا ثقافية ليست عموما سوى قناع لموقف يربط كل الظواهر بعلم الاجتماع، مادامت كل هذه المواقف في النهاية هي أشكال مختلفة لعقلانية أعراضية»[10].

من هذا المنطلق، يسعى دوران من خلال دراسته للمحرّكات الرمزية والخيالية إلى إعطاء تصنيف بنيوي للرموز، وذلك بعد الإلقاء جانبا بنظريات علماء النفس الظاهراتيين وبأنواع الكبت والمسببات الاجتماعية العزيزة على علماء الاجتماع وعلماء التحليل النفسي. لذلك يقترح هذا الأخير التحرّر نهائيا من الخلاف الذي ينشأ من حين لآخر بين أنصار الثقافة وعلماء النفس، لصالح اعتماد وجهة نظر أنثروبولوجية ترى أنّ «كل ما هو إنساني لا يمكن أن يكون غريبا»، بل هو نتاج التبادل الدائم الموجود بين مستوى التخيّل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني والاجتماعي[11].

إنّ التخيّل وفق هذا التأويل عبارة عن المسار الذي يتشكّل فيه تصور شيء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص، والذي تفسّر فيه التصوّرات الشخصية «بالتكيّف المسبق للشخص في محيط موضوعي». تأسيسا على ذلك أصبح الرمز، بشكل دائم، نتاج المتطلبات العضوية والنفسية التي تقع ضمن محيط مادي واجتماعي معيّن؛ ويسمّي ج. دوران هذا المنحى «المسار الأنثروبولوجي» الذي ينطلق من الثقافة، أو من الطبيعة النفسية على حدّ سواء، حيث تقع أسس التصور والرمز بين كلا هذين الطرفين القابلين للتعاكس [14].

غير أنّ هذا التصور الجديد لا يسمح بإغفال أيّ شيء من المحّركات الاجتماعية للرموز؛ إذ يوجّه البحث نحو التحليل النفسي[13] والمؤسّسات الطقوسية والرمزية الدينية وكذا الشعر والأساطير والأيقونات وعلم النفس المرضي، ممّا يفترض نهج منهج يأخذ بعين الاعتبار تقاطع كل هذه الجوانب والتقائها عند نقط معيّنة. فما هي مواصفات هذا المنهج الجديد؟

2 – دور منهج التقاطع والنفسانيات المنهجية

من أجل أن يحدّد ج. دوران المحاور الأساسية للمسارات الأنثربولوجية التي تشكّلها الرموز، عمد إلى استخدام منهج براغماتي نسبي للتحليل، بحيث رمى به معاينة وتحديد مجموعات واسعة من الصور التي هي تنتظم في شكل مجموعة من الكوكبات الثابتة تقريبا والمبنية على تماثل لرموز متقاطعة (Convergents)؛ بحيث يتجاوز بواسطته المنهج التمثيلي الذي ينطلق من مجرّد الاعتراف بالتشابه بين العلاقات ذات الخصائص المختلفة، في حين يعمل منهج التقاطع على إيجاد مجموعة من الصور المتشابهة في مختلف ميادين التفكير، فيكون متشاكلا أكثر منه مماثلة.

يساعد هذا المنهج التقاطعي على إجراء المقارنات بشكل فعّال والإحصاءات الدقيقة التي تتيح استخراج سلاسل ومجموعات من الصور، وكل ذلك يتمّ من خلال سماحه بالتركيز على مظهري طريقة المقارنة: الثابت والمتحوّل، بأن تتشكل المجموعات الصور الحركية، في آن واحد، حول نقاط تكاثف رمزي والأشياء التي تتبلور من خلالها الرموز.

يؤكّد ج. دوران حول نقطة البداية النفسية التي ينطلق منها هذا المنهج أنّه إذا كنّا قد اخترنا عن قصد نقطة انطلاق منهجية تعتمد على علم النفس، فذلك لا يعني على الإطلاق استسلاما لنفسانية أونطولوجية. لذلك، يبدو لنا بكل بساطة أنّه من الملائم الانطلاق من النفسي للوصول إلى ما هو ثقافي، لأنّ ذلك ملائم للمنهج، خاصة قاعدة «البساطة» التي كان ديكارت يطالب بها، حيث البساطة تعني بداية تبسيط قواعد اللغة؛ ويكون، وفقا لذلك، من السهل جدّا الانطلاق من الفاعل إلى المفعول به، ثم من هذا المفعول إلى باقي المفعولات الأخرى[14].

أيضا، ينطلق دوران من «الأسلوب الحركي» الذي يعيد النظر بالإطار التصنيفي للرموز، وقد سبق للكثير من علماء النفس أن وظّفوه (بودوان، برادين، بياجيه)، حيث اعتبروا تكرار النماذج الأصلية للرموز ليس تكرارا لنقطة في فضاء الخيال، ولكنها «تشكيل لاتجاهه»؛



لذلك يعتبرون «الحقائق الحركية» هي طبقات التفكير. والسؤال الذي يتمحور حوله منهج التقاطع في الأنثروبولوجيا، كما يؤسس له دوران، هو: في أي ميدان من ميادين المحركات والدوافع سوف نجد هذه «الاستعارات الأساسية»، أي «الطبقات الحياتية الرئيسية للتصور»؟

جوابا عن هذا السؤال، استثمر دوران نتائج مجموعة من الدراسات والأبحاث السيكولوجية التي أجريت على الإنسان «الطفل»، والتي أبرزت كيف أن للعوامل والمتطلبات العضوية الرئيسية، مثل: الغذاء والجنس والحركة، تأثيرات نفسية على سلوك الإنسان؛ وكيف أن جسم الإنسان كله يشارك في تشكيل الصور والخيال عنده. وقد استدل على ذلك من خلال ما توصلت إليه أبحاث جان بياجيه، من أنه يمكننا أن نتتبع بشكل دائم تحول التمثل والتكيف الحسيين - الحركيين... إلى التمثل والتكيف الذهنيين اللذين يميزان بدايات التصور[15].

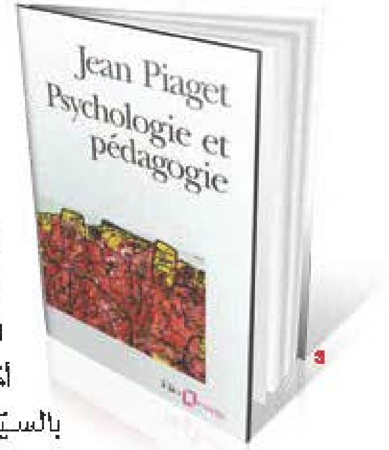
إن الصور الذهنية، وكذا الرموز التي ينتجها الإنسان في ثقافته، ما هي إلا تقليد مُستبطن للمحيط. فإذا لم تظهر منذ البدايات الأولى عند الطفل، فلأنها تتبلور فقط فيما بعد، مما يعزز القول بوجود ترابط قوي بين حركات الجسم والمراكز العصبية والتصورات الرمزية[16]. يؤكد هذا الترابط قوة ارتباط الثقافة والطبيعة عند الإنسان، مما يفضي إلى القول بأن «الثقافة الحقيقية، أي تلك التي توجه التفكير والتأملات البشرية، هي التي تحدد بنوع من القصدية النزوع الطبيعي الذي تشكله الانعكاسات الغالبة التي تلعب بالنسبة إليه دور الوصي الغريزي. ومن المؤكد أن الانعكاسات البشرية بفقدانها للوضوح والدقة اللذين نجدهما عند أغلب الثدييات، قابلة لتكيف ثقافي واسع ومتنوع»[17].

إن التكيف عند الإنسان عبارة عن تلاؤم بين الانعكاس المسيطر والمحيط حيث يحدث التوافق بين الغرائز المنعكسة لشخص معين مع محيطه فيغرس لديه، بشكل إلزامية، الصور الكبرى للتخيل والترميز ويمدها بالطاقة الكافية لديمومتها. وبما أن الرمزي غالبا ما يخضع لتقلبات المعنى، فإن هذا التشابك في المعاني وهذا التعقيد الرمزي هو الذي سيبرر منهج دوران الذي ينطلق من الحركات الانعكاسية الكبرى ليحل الشبكات والعقد الرمزية التي يشكلها تسليط الأضواء على الأشياء المحسوسة في الطبيعة.

هكذا تصبح مبادئ المنهج التأويلي للثقافة تأخذ بعين الاعتبار هذا التلاقي بين الانعكاسية والجوانب التقنية وعلم الاجتماع. ويرتكز هذا المنهج على التفريق بين نظامين رمزيين: الأول «نهاري»، والثاني «ليلي»؛ وإضافة إلى التقسيم الثلاثي للانعكاسات، يعتمد دوران تصنيفا ثنائيا للرموز الأولى انطلاقا من اعتبارين اثنين هما[18]:

- إن هذا المنهج المزدوج، الذي هو في نفس الوقت ثنائي وثلاثي دون أن يكون في ذلك أي تناقض، يغطي بشكل رائع مختلف المحركات الأنثروبولوجية التي توصل إليها باحثون متباعدون ومختلفون من أمثال: دوميزيل ولورا غوران وبيغنيول وميرتسيا إلياد وكراب وآخرون من دارسي الانعكاسات وعلماء التحليل النفسي.
- إن التصنيف الثلاثي للانعكاسات الغالبة قد ترد على أيدي التحليل النفسي التقليدي إلى تصنيف ثنائي، إذ إن «الغلمة» بارتباطاتها الوراثية تقدم، بصورة تدريجية ولكن متواصلة، تقييما وربطا عاطفيين للنزاعات الجنسية والنزاعات الهضمية. وهذا ما يجعلنا نعترف، من الناحية المنهجية على الأقل، بوجود قرابة بين الحاجة الهضمية والحاجة الجنسية؛ إذ من الشائع في الغرب إعطاء «ملذات البطن» مدلولا ظلاميا أو على الأقل ليليا.

بناء على هذا التفسير يعتمد دوران في أنموذجه التأويلي المقابلة بين ما يسميه «النظام الليلي» للرموز مع نظيره «النظام النهاري» المرتكز على الغالبة



الوضعية وملحقاتها اليدوية والبصرية وحتى «ملحقاتها الأدلرية» في بعض الأحيان.

يختصّ «النظام النهاري»، لديه، من الناحية النفسية، بحاجة الوضعية وسيادة الأسلحة من الناحية التقنية؛ أمّا من الناحية الاجتماعية فيتميّز بالسيّد، قاضيا ومحاربا، وبطقوس الارتفاع والتطهر. بينما يختص «النظام الليلي» بسيادة حاجتين: هضمية ودورية، الأولى تختص بتقنيات الاحتواء والسكن ورمزية الغذاء، والثانية بالروزنامة الزراعية وصناعة النسيج والرموز الطبيعية أو الاصطناعية للعودة والأساطير النجمية والعضوية[19].

ينصرف الكتاب الأول والثاني من هذا المؤلف (الأنثروبولوجيا) إلى تحليل هذين النظامين، وذلك حسب منهج التقاطع المعتمد في العمل ككل. وهكذا ينصرف الكتاب الأول من العمل إلى تفصيل الكلام في النظام النهاري للصورة عبر قسمين: الأول، وقد خصّصه لإبراز وجوه الزمن عبر ما يسمّيه بالرموز الحيوانية والظلامية. بينما خصّص الثاني لتوضيح ما يسمّيه برموز الارتقاء ورموز النورانية ورموز الفصل، ثم علاقة النظام النهاري ببنى التخيّل الفصامية.

ولإتمام نظريته في أهمّية الرمزية للتأويل الثقافي، جعل الكتاب الثاني لبسط الكلام في النظام الليلي للصورة عبر قسمين رئيسين: الأول، انصرف فيه إلى بحث رموز التعاكس، ورموز الحميمية والبنى الصوفية للتخيّل عبر ما يسمّيه بـ«الهبوط والكأس». وقسم ثان؛ انصرف فيه إلى بحث الرموز الدورية من خلال بحث كيف يتم الانتقال من النسق الدوري إلى أسطورة التقدّم وبنى التآلف الخيالية وأنماط التاريخ، ثم العودة إلى دلالات الأساطير من جديد. ويختتم كتابه، في النهاية، بخاتمة عامة يضمّنها خلاصات عامة حول فرضياته النظرية والمنهجية، يدعو فيها إلى تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة قادرة على تحرير الدراسات اللغوية والفكر من القوالب الجامدة والأحكام المسبقة.

دلالة الأساطير في انثروبولوجيا جيلبير دوران

للبحث عن دلالة الأسطورة، يحاول الكاتب الجواب عن السؤال التالي: ما هي علاقات الدلالات النموذجية والرمزية مع الرواية الأسطورية؟ لمقاربة هذا السؤال، يعود دوران إلى تأكيد دور «النظام الليلي» بالنسبة للمخيّلة من خلال عدم اكتفاء الصور الرمزية بذاتها وترابط بعضها مع البعض، بدينامية خارجية، على شكل رواية تتحكّم بها أنماط التاريخ والبنى الدرامية لتصبح أسطورة. فما معنى الأسطورة في استعمالات دوران التحليلية والتأويلية؟

1 - معنى الأسطورة:

يستعمل دوران الأسطورة بالمعنى الواسع للكلمة، حيث يدخل فيها كل ما يمت إلى سكونية الرموز وما يمتّ إلى التحقيقات الأثرية من جهة أخرى. هكذا فالأسطورة، بهذا المعنى، تشمل الأساطير بمعناها الدقيق، أي الروايات التي تبرّر هذا المعتقد الديني والسحري أو ذاك، وكذا الملحمة وخصوصياتها التفسيرية، والحكايات الشعبية والسرد الروائي. من ناحية أخرى، هناك علاقة بين الأساطير والنماذج من جهة علاقة الرواية الأسطورية وعناصر الدلالة التي تحملها؛ فقد تبيّن، مثلا، أنّ شكل الطقس أو رواية أسطورية ما لا يمكن أن يكون مستقلاً عن خلفية دلالية للرموز[20].

يستثمر دوران في تحديده للأسطورة بهذا المعنى أبحاث الأنثروبولوجي الفرنسي المعاصر كلود ليفي ستراوس الذي يعتقد بأن الأسطورة هي صيغة الخطاب الذي تفقد فيه كلمة «ترجم» و«حوّر» كلّ قيمتها، وذلك لكونها بالأساس خطابا يقوم على نوع من تسلسل الدّال، وهذا الدّال يستمرّ قائما كرمز وليس كعلامة لغوية اعتباطية[21]. غير أنّه، بالنسبة لدوران، فحتى إذا كانت الأسطورة لغة من الوجهة التسلسلية للرواية، فإنّ ذلك لا يمنعها من الابتعاد عن الأساس اللغوي الذي انطلقت منه[22].

يطرح السؤال هنا من جديد حول ما إذا كانت الحاجة إلى الاستعانة بالأصوات والكلمات، أي بكل الجهاز اللغوي، ضرورية لكي نستطيع التعرّف إلى



الأساطير التي توجد على مستوى أعلى؟

يجيب دوران على هذا السؤال بأنّ الأسطورة لا يمكن أن تصغر لتصبح لغة، ولا أيضا، كما يحاول ليفي ستراوس أن يصوّر ذلك مجازيا، إلى تناغم، حتى وإن كان موسيقيا؛ ذلك أنّ الأسطورة ليست تدوينا يترجم أو يحلّل، بل هي وجود دلالي مكوّن من مرموز يحتوي على معناه الخاص بشكل شامل[23].

من هذا المنطلق، يتعامل صاحبنا مع الأسطورة، على خلاف ستراوس، بكونها لا تعادل في بنيتها التخيّلية المسيرات الشكلية للمنطق والرياضيات. فما يميّز البنية، حسب دوران، أنّها تتشكل وتنطلق في المسار الأنثروبولوجي المحسوس الذي نشأت فيه؛ فهي ليست شكلا فارغا، بل مثقلة دائما بوزن دلالي غير قابل للتصرف[24].

تماشيا مع ما سبق، تصبح الأسطورة، في هذا الأنموذج الجديد، بنية تزامنية لكونها تكرارا مستمرّا لنشأة الكون، وبالتالي دواء ضد الزمن والموت من حيث تحتوي في ذاتها مبدأ دفاع وصياغة تنقله للشعائر والطقوس. أمّا هذه البنية التزامنية، فليست سوى ما أسماه دوران بالنظام الليلي للصورة، وتشهد على ذلك أساطير البداية الكبرى في المكسيك القديمة أو عند قبائل المايا حيث الأسطورة عبارة عن تكرار إيقاعي للخلق، مع تنويعات طفيفة. من هنا يصبح دور الأسطورة هو التكرار كما تفعل الموسيقى، أكثر ممّا يتمثّل في الرواية مثلما يفعل التاريخ[25].

ففي الأسطورة لا يرتبط التزامن بالمضاعفة فقط، بل أيضا بالتكرار الزمني وبالبنى التركيبية، حيث تضيف الأسطورة، في الإطار البسيط والمتلاحق للخطاب الكلامي، بعد الزمن العظيم من خلال قدرتها التزامنية على التكرار. يؤكّد دوران على أنّ تكرار المقاطع الأسطورية له محتوى دلاليا، ممّا يعني أنّ نوعية الرموز ضمن التزامن لها أهمية العلاقة المكرّرة بين شخصيات الدراما.

إذاً، فتزامن الأسطورة ليس فقط لازمة، ولكنّه موسيقى يضاف إليها معنى كلامي، فهو تعزيم وتعويذ يخرجه الإيقاع الموسيقي من المعنى الكلامي العادي ليعطيه القدرة على تغيير العالم. إنّ دقائق هذه الدلالات هي التي يحاول دوران إضاءتها مستعينا بالدراسة القيّمة التي قامت بها كومهير سيلفان (Comhaire-Sylvain) حول أسطورة (أمّ الماء)، والتي سبق له أن أشار إليها في بداية كتابه هذا[26].

لقد استخلص من ذلك أنّ الصورة التعاقبية والعلاقات التزامنية لمجموعة «أم الماء» الأسطورية هذه، إنّما تمثّل مظهر التقاطع لنماذج وأنساق ورموز التعاكس والحميمية المشكّلة لبنية هذه الأسطورة؛ ممّا يجعلها تجسيدا للبنى الصوفية للمخيلة. وقد كانت إحدى الثوابت الأساسية لهذا التقاطع والتشاكل، أن تم إبراز الصفة المادية للبنى الرمزية وكذا للأشكال النحوية والدلالية المشكّلة لهذه الأسطورة. لكن هل يعني ذلك أن تأويل وقراءة الأسطورة مسألة سهلة؟

2 - التباس الأسطورة:

تأتي صعوبة تأويل الأسطورة من كونها كائنا خلاسيا - هجينا يصدر عن الكلام وعن الرمز في آن واحد، إذ الأساطير تُدخل تسلسل الرواية في عالم الدلالة المتعدّد الأبعاد وغير المتسلسل كما يصرّح بذلك الكاتب في نهاية كتابه هذا؛ لذلك تصبح الأسطورة على مسافة متساوية بين الملحمة، كخزان للأساطير التي تستخرجها الاهتمامات الوضعية للبحوث الأثرية، وبين اللغة التي تترابط فيها علاقات وضعية.

بهذا الخصوص يتفق دوران مع فكرة ليفي ستراوس في «أنّ المفردات أقلّ أهمية من البنية» التي يبرّرها كون الأسطورة لا تخان إذا ما ترجمت (أي أنّها ليست بحاجة إلى الترجمة ممّا يقلّل من ارتباطها اللغوي)، غير أنّه لا يوافق على أن يكون للشكل الأسطوري أفضلية على محتوى الحكاية[27].

غالبا ما تبدو الأسطورة كمحاولات للتوفيق بين تسلسل الكلام وتزامنية الدمج الرمزي، لذلك تظل

البنية الأساسية لأي أسطورة مثل بنية تركيبية تسعى لتدمج لا زمنية الرموز في زمنية الخطاب. تجعل هذه الخاصية الأساطير تبدو كما لو أنها ميدان لا يخضع لعقلانية الخطاب؛ إنّها بهذا المعنى تتّصف بانعدام المعقولية، فلا تنكشف أسرارها إلاّ أثناء إنجاز التحديد المتضافر لحوافزها التفسيرية المتشابكة[28].

هكذا فالأسطورة هي تأليف وتجميع لأكبر قدر من المعاني الممكنة، ولذلك يصبح من العبث شرح وتأويل أسطورة وتحويلها إلى لغة سيميائية صرفة. إنّ كلّ ما يمكن القيام به بهذا الخصوص هو تصنيف البنى الرمزية المشكّلة للأسطورة إلى مجموعة من القوالب التي تنتج تعددية متحركة من الدلالات والمعاني والرموز. فالأساطير إذاً مشبعة بالدلالة والرمزية، وهي بهذا المعنى سرب دلالي تنظّمه البنى الدورية؛ لذلك، وكما يقول دوران: «ما من مكان كالأسطورة نستطيع أن نرى فيه كيف يتكسّر الجهد السيميائي والنحوي للخطاب على تنويعات الدلالة، حيث استقرار النماذج والرموز يقاوم الخطاب الشفوي»[29].

تعمل الأسطورة إذاً على تنسيق الرموز بما يسمح بتشخيص بنيتها؛ غير أنّه لتحديد كيفية ذلك، يتوجب علينا أن ندرس العوامل الجغرافية والتاريخية التي يمكن أن تحوّل الأنموذج إلى رمز. لذا أصبح لزاما علينا العودة إلى عدّة مستويات لكي نسترجع المعنى المتعدّد للأسطورة:

* المستوى السيميائي والنحوي، كما يريد ليفي ستراوس، حيث يمكن إيجاد «المعنى» التعاقبي للحكاية انطلاقا من درب اللغة التعليمية للخرافة أو التفسيرية للسيرة أو الحكاية في الأسطورة.
* أمّا المستوى التزامني الذي يدلنا على التكرارات التي تسود في الأسطورة.
* ثم المستوى التناظري الذي يعطينا تشخيصا لتوجه «أسراب» الصور؛ وأخيرا تكشف المعطيات الجغرافية والتاريخية نقاط انعطاف الأسطورة وابتعادها أو اقترابها من التمحور النموذجي[30].

إنّ القبض على المعنى في الأسطورة يعتبر محاولة لاستعادة الزمن المفقود، وهي بهذا المعنى، أي بصفتها المزدوجة: الاستطرادية والاسهابية، تنطوي على بنى تركيبية وجب تحليلها وتأويلها وفق منهجية تكاملية. بذلك تشكّل الأسطورة عند دوران نوعا من البحث عن المصالحة مع الزمن والموت المتحوّل إلى مغامرة فردوسية[31].

الانثروبولوجيا باعتبارها تقاطعا للإنسانيات

تتلمذ ج. دوران على يد مفكّر العلم المشهور، في الساحة الفكرية الفرنسية في القرن الماضي، غاستون بشلار، الذي فَتَحَ التأمل الفلسفي العلمي المعاصر على بحث الرمزية، وربطها بعلاقة وطيدة مع التفكير العلمي؛ وكان لذلك تأثيره البيّن على تصوّر دوارن للانثروبولوجيا بصفة خاصة. وإلى جانب ذلك، تأثّر دوران، أيضا، بكبار نظّار الدراسات الثقافية والنفسية المعاصرين، أمثال: يونغ، ميرسيا الياد، كلود ليفي ستراوس، وغيرهم علماء الإنسانيات المقتدرين في الغرب.

لكن، ورغم كلّ هذه التأثيرات الفكرية البيّنة على تصوّرات دوران للثقافيات، إلاّ أنّه استطاع أن يجترح لنفسه مسلكا دراسيا تحليليا خاصّا به، فتميّز به عمّا سواه من بقية نظار الأنثروبولوجيا المعاصرة. وقد دفعت هذه المميّزات الخاصة بهذا الانثروبولوجي بالمترجم العربي (مصباح الصمد)، أثناء تعداده للأسباب التي دفعته إلى ترجمة كتابه، لأن يعتبر كتاب (الأنثروبولوجيا: أساطير ورموز وأنساقها) عمل لا يشيخ نظرا لما يمثّله من ثورة منهجية على الصعيدين: العلمي والأدبي؛ حيث جعل البحث الثقافي والأنثروبولوجي ينفتح على كلّ الميادين: اللغوية والنفسية والرمزية والفنية[32].

وجّه ج. دوران نداءات كثيرة أطلقها في خاتمة الكتاب هذا (من أجل تربية جديدة للتخيل، من أجل تربية جمالية ذات نظرة إنسانية شاملة، من أجل تنظيم الكسل وانطلاق الكوامن وأوقات الفراغ، ومن أجل تحرير الدراسات اللغوية)، مُتوجّها بها إلى استنهاض همم المفكّرين والباحثين وتشجيعهم على التحرّر من القوالب الجاهزة للفكر والأحكام المسبقة،

وذلـك لمواصلة الدرب الذي سـار عليـه دوران كواحد من الأنثروبولوجيـين الكبـار في اللحظـة المعاصرة.

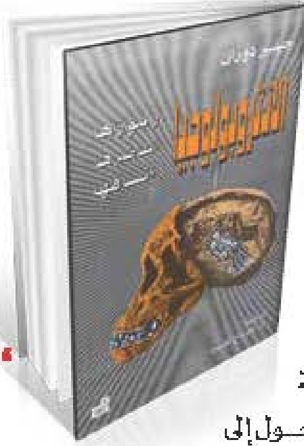
دافـع ج. دوران عــن الخيـــال والتخيّــل عبرما سـمّاه بالمهمـة التخيليـة الـتي تضيـف إلى الموضوعيـة الميّتـة أهميـة المنفعـة التمثلية، ثـم إلى المنفعة لـذة المتعة وإلى المتعـة تـرف الانطباع الجمـالي. وقـد توصّـل في النهاية بفضـل هذا التخيّـل إلى موضعـة مختلفة للفكـر عبرما يسـمّيه: «التلطيف الشـامل» سواء في الاسـتكانة أو في التمرّد الفلسـفيين[33].

إنّ الخيـال موهبـة الممكـن وقـوة مجيء المسـتقبل، لذلـك ينفي عنـه أن يكون مجـرّد نزوة لا طائـل منها، بل علـى خـلاف ذلك هومـا يشـكّل الفكر البشـري.

هكذا برهن كتـاب الأنثروبولوجيا بحس تحليلي تأويلي رفيـع علـى أنّ ما يوجّـه روافـد مختلف مظاهـر التخيّل ومناهج التعبير عن الصورة هـو الاهتمام الوحيد بتحويل الزمـن مـن ميـدان القـدر المحتـوم إلى ميـدان الانتصار الأنثروبولوجي. وقد بـدا الخيال للمؤلّف علـى امتداد هذا الكتـاب كإبـداع وكتغيير تلطيفـي للعالـم، بحيث يحمل طابعـا الطولوجيا وينزع نحوتنسـيق رمـزي للكائن ضمن أنظمـة غنية ومشـبعة بالدلالات.

أتـاح هـذا التأويـل الجديـد للثقافة تقييـم حالات الوعـي وتصنيف مواهب النفس. وقد أعـاد ج. دوران من خلالها الاعتبار لدراسـة البلاغة والرمزية والبيان بشـكل عـام، حيث حـاول أن انتزاع الدراسـات الأدبيـة والفنية من النظـرة الأحاديـة للتاريـخ ولعلم الآثار لكي يسـمح ذلـك بموضعـة العمـل الفنـي في مكانـه الأنثروبولـوجي المناسـب في متحـف الثقافات، حيث يصبـح بإمكانها أن تكـون دعامة لآمال البشـر[34].

كشـف هذا النموذج الأنثروبولوجي عـن الكيفية التي قطـع بها الفكـر الموضوعي لحظات عطشـنا الوسـيطة بطريقة آليـة كما وضّـح ذلـك جيلبـير دوران؛ كما يبيّن الكيفيـة التي يبـدو بها الزمـن ملجأ أخيرا للوعي. نتيجة لذلك، دعا صاحبه إلى إنشـاء تربية جمالية فنية إنسـانية تسـتطيع تهذيب تخيّلاتنا وأوهامنا البشـرية تربية قادرة على إثـارة وتوجيه هـذا الظمأ للصـور والأحلام[35].



لقـد حـان الوقت حسـب دوران للدفـاع عـن الخيـال والأسـطورة بعـد الهجمـة الشرسـة الـتي جوبهـت بهـا الرمزية الخياليـة من قبل النزعة العقلانيـة الموضوعيـة الداعية إلى التخلّـي عـن الروحانيـات والأسـطورة والوهـم[36]. بيـد أنّ هنالك اليوم أكثر ممّـا يبرّر المطالبة الملحّـة بالخيـال والتخيّـل، فالتحـول إلى نمـوذج الخيـال، والبحـث عمّـا يؤسّسـه نظريا ومنهجيـا، قد غـدا خلفية للعديـد من الأبحـاث في مجال الإنسـانيات، وذلـك ما يجسّـده الإقبال على الفـن، وباقي الأشـكال اللاعقلانيـة الأخـرى[37].

في خضم الترقّـت العقلاني الذي وسـم الحداثة حيث التحامـل على الأسـطورة قـد بلغ أوجـه، ارتـدّت الطاقة التخيلية إلى الموضوعيـة المترمّة، فغدت الدعـوى إلى إلغاء كل مـا هوأسـطوري نوعـا من التسـلّط الفكـري الداعي إلى إلحـاق آمال وارث البشـرية كلّها بركـب حضارة تقنية ناكرة لكلّ مـا يتصل بالخيـال. دفع هذا الوضـع ج. دوران إلى أن يجتهد في البحـث عن ظواهرية جديدة للتخيّل يمكن اعتمادهـا في مقاربة الأنثروبولوجيا للظواهـر الثقافية[38].

ظهـر لصاحبنـا أنّ مـن أهم المهمّـات البحثيـة التي يتوجّـب القيام بهـا في ميـدان الأنثروبولوجيـا المعاصرة، هي ضرورة الكشـف عن التـلازم القائم بين الأسـطورة والعلـوم الروحيـة. غـير أنّ مهمـة كهذه تحتـاج إلى جهد كبيرومضـني من حيث هـي مجهود فكـري علمي وروحي لإعـادة تأهيـل الرمزيـة وتأسيسـها تأسيسـا فلسـفيا وثقافيا وتربويـا وفنيا لأجل تحويل الإنسـان إلى كائن قادر على التخيّـل المثمر[39].

يلعـب الخيال الرمـزي هنا بشـكل عام دورا بـارزا في تشـكيل نوع مـن التوازن النفسـي الاجتماعـي والتربوي مـن خـلال جدلية سـكونية قـادرة علـى خلق نـوع من التـوازن الحاضر للشـعور. وقد كشـف التاريـخ الثقافي بهـذا الخصـوص، وخاصة تاريـخ الموضوعـات الأدبية والفنية وكـذا تاريخ الأشـكال والأسـاليب، أنّ الجدلية

الحركية لمجتمع ما إنّما تخضع لنفس الوظيفة الحيوية التي ينضبط بها نفس ذاك المجتمع[40].

وفقا لذلك يرى دوران أنّ التوازن الاجتماعي – التاريخي لمجتمع معيّن قد لا يكون شيئا آخر غير «إنجاز رمزي» مستمر؛ ومن ثم تصبح حياة ثقافة ما مصنوعة من الانبساطات والانقباضات، البطيئة أحيانا والسريعة أحيانا أخرى، التي تسمها عبر هذه الرمزية المثمرة وحسب المفهوم الذي يستخلصه المجتمع من تاريخه[41]. لذا تعمل كل الثقافات من حيث هي أنظمة رمزية على خلق التوازن الروحي والتربوي والفني للجنس البشري بأسره، وذلك ما يجعلنا نتحدث عن كونها تشكّل ما أطلق عليه نوثروب «المتحف الخيالي» القابل للتعميم على كل فروع الثقافات، على اعتبار أنّه ما يمثّل عاملا رئيسيا في إعادة التوازن للجنس البشري بأسره[42].

لذلك اقترح ج. دوران الحديث عن أنثروبولوجيا ليس هدفها مجرّد تأويل مجموعة من الصور والمجازات والمواضيع الشعرية؛ ولكن، أيضا، الالتزام إلى جانب ذلك بامتلاك طموح إقامة لوحة مركبّة من آمال ومخاوف النوع البشري، بهدف أن يعرف كلّ فرد منّا نفسه ويؤكّدها. لذلك فإنّ ما تسمح به أنثروبولوجيا الخيالي، وتنفرد به، هو أنّها تفتح المجال أمام الروح لتعرف نفسها ونوعها، عبر نتاج الفكر البدائي والمتحضر والطبيعي والمرضي على حدّ سواء[43].

يعتقد دوران أن ما يحرّك الفكر البشري في مراحله التاريخية هما: النظام النهاري والنظام الليلي، فحول هذين القطبين يتمحور الفكر الإنساني وتدور حولهما بالتناوب تلك الصور والأساطير والأحلام والقصائد وكل الرمزيات الأخرى. لذلك تتنوع مسكونية الخيالي، بالنسبة إليه، بثنائية متماسكة لا تسمح لنا بأن نقلّل من قيمة الأساطير بالمقارنة مع التقنيات الحديثة والمعاصرة، فكلاهما نتاج الفكر الخيالي البشري؛ وبالتالي علينا أن نوازن بين فكرنا النقدي وخيالنا، وقد أزيلت الأوهام عنه، وبين «الفكر البري» الذي لا يجوز التصرف فيه والذي يمد يد العون الأخوية لشعور المتحضر بتخلّي الرب عنه، يقول دوران [44].

على سبيل الختم

لقد حاول جيلبير دوران في كتابه الهام: «الأنثروبولوجيا: رموزها، أساطيرها، أنساقها» أن يظهر دور الخيال في تاريخ الفكر البشري الثقافي والنفسي والروحي، وذلك من حيث التشكّل والفهم والتفسير (تفسير وفهم الظواهر الثقافية). والواضح أنّه تبنى في هذا الكتاب الدعوى التي أطلقها الفكر العلمي الجديد في القرن العشرين، خصوصا مع غاستون باشلار، والتي تؤكّد على أن للخيال دورا هاما في تأويل الفكر، وفهم حياة الإنسان من خلال إدراك كيفية تأسيسه للرموز وباقي الموضوعات الفنية والأدبية والروحية، وكذا سائر العلوم الإنسانية.

البيّن ممّا سلفناه أنّ دوران قد تمكّن، فعلا، من خلال كتابه هذا من تحليل أبرز تلك الجوانب الثقافية التي يتمظهر من خلالها الخيال عبر النظامين الرمزيّين (النظام النهاري، والنظام الليلي للصورة الذهنية) حيث يبني عبرهما أطروحته في أهمية الرمزية والخيال في تأويل الثقافات. والحاصل من ذلك، أنّ الأنثروبولوجيا قد غدت بفضل هذا التصوّر رحلة استكشاف شيّقة للصور والنماذج الرمزية والأسطورية السائدة لدى مختلف حضارات شعوب العالم (القديمة والحديثة).

وتكمن قيمة وأهمية هذه المحاولة الأنثروبولوجية في كونها تسمح للباحث المهتم بتأويل الثقافات أن يسبر أغوار الرمزية والخيال، بمظاهره المختلفة، وفق أسس منهجية علمية ونظرية فلسفية عميقة. لذلك كان لجدّة هذا الكتاب ورصانة تحليله أن جعل الرمزية والخيال أفقا للتأويل والفهم الثقافي، وربما هذا هو الباعث على أن أقرّ «المجلس الوطني للأبحاث العلمية» في فرنسا قيمته النظرية وصلاحيته المنهجية في ميدان البحث الأنثروبولوجي بالمعاصر.


1

الأزجال الأندلسية

د. محمد العماري: كاتب من المغرب

تطمح هذه الدراسة إلى إقامة معرفة بعالمين كبيرين في مجال الدراسات الأندلسية، الأول ينتصر للمدرسة العربية في إطار اشتغالها بالتراث الأندلسي (الأندلسيات)، والثاني يستند إلى مرجعيات غربية تؤطرها رؤى وتصورات وزوايا نظر استعرابية إيبيرية. الأول هو العلامة المغربي الدكتور محمد بنشريفة عميد الدراسات الأندلسية، والثاني الدكتور إميليو غارثيا غوميث Emilio García Gómez عميد الدراسات الاستعرابية الإسبانية وشيخها في العصر الحديث.

وتجسيدا لما قاما به من أدوار علمية كبرى ورائدة في مجال خدمة التراث الأندلسي في تجلياته المتعددة وتمظهراته المتنوعة ستنصرف هذه الدراسة إلى إبراز حجم مساهماتهما العلمية الوازنة في مبحث علمي مخصوص ومحدد ألا وهو مبحث الأزجال الأندلسية.

إذ بين العلامة الدكتور محمد بنشريفة والمستعرب الإسباني غارثيا غوميث علامات تقاطع وتماه كبيرة وبارزة، ونقط التقاء عديدة متنوعة تقربهما أكثر مما تبعدهما، وتجمعهما أكبر مما تفرقهما، فكلاهما فارسٌ في ميدانه، ربان عميق الغور في لجة محيطه، بعيد المرامي والغايات، وكلاهما سافر إلى أرض الكنانة «مصر» قصد تعميق دراسته في الآداب العربية ولغتها وفنونها، ورسم خطوط مشروعه العلمي المستقبلي في مجال حضارة إسبانيا الإسلامية في العصر الوسيط، الأول اتصل بالمرحوم الدكتور عبد العزيز الأهواني والثاني اتصل بعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين وشيخ العرب أحمد زكي باشا.

كما تجمعهما أواصر العلم والانتماء المعرفي والعلمي لقلعة الأندلس المنيعة، وتربط بينهما علاقات ووشائج علمية وإنسانية متينة وعميقة تمتد في الزمان والمكان. يقول العلامة الأستاذ بنشريفة عن هذه العلاقة: «كان بين الأستاذ الكبير إميليو غرثية غومث وبيني صداقة دامت أربعين عاما، فقد عرفته في سنة 1962 عندما كان سفيرا في بيروت، وكنت حينئذ مبعوثا إلى مركز اليونسكو الإقليمي لتدريب كبار موظفي وزارات التعليم في العالم العربي الموجود مقره في بيروت حيث قضيت سنة كاملة، ولما رجع إلى مدريد كنت أراه عند ورودي عليها، ثم جمعتنا دورتي أكاديمية المملكة المغربية منذ إنشائها سنة 1980 فكنا نلتقي في المغرب خلال دورتي الأكاديمية كل سنة وفي مدريد كلما زرتها، وقد رشحني لعضوية الأكاديمية الملكية للتاريخ التي وافقت عليها في اجتماعها يوم 25 يونيو 1982، ولما توفي أهديت إلى روحه كتابي عن ابن لبال الشريشي الذي صدر بعد وفاته»[1].

وكلاهما أيضا اشتغل بالدراسات الأندلسية، فاهتما بمباحث أندلسية عديدة كالشعر الأندلسي الفصيح والأمثال الفصيحة منها والعامية والأدب والتاريخ والأعلام الأندلسية وفن الأزجال.

وكلاهما حقق عيون التراث الأندلسي وأخرجها إلى حيز الوجود ومنحها قوة التداول العلمي والثقافي من جديد في عصرنا الحديث، بعد أن كانت حبيسة رفوف المكتبات الخاصة والعامة داخل المغرب وإسبانيا. وكلاهما يعد امتدادا لأستاذه، وفيا لآرائه وأفكاره يتعهدها بالعناية والاهتمام اللازمين ويطورها في بحوثه ودراساته، فالعلامة محمد بنشريفة كان وفيا للدكتور عبد العزيز الأهواني في العناية بمجال الأدب الشعبي مثل دراساته لأمثال العامة والأزجال، على غرار أستاذه في عنايته الشديدة بمباحث أمثال العامة و«الزجل في الأندلس»، بينما ظل غارثيا غوميث وفيا لأستاذه خوليان ريبيرا إي طاراغو Julián Ribera y Tarragó في اشتغاله بقضايا الأزجال الأندلسية كذلك، وما يتصل بها من إشكالات علمية ومعرفية شائكة وملتبسة، لاسيما أزجال ابن قزمان ولغتها ومفرداتها الرومانثية. فإلى المستعرب خوليان ريبيرا يرجع الفضل في إثارة هذا الموضوع الشائك المعقد، حيث اعتمد غوميث في انطلاقة مشروعه لترجمة أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية على أفكار أستاذه» فعن ريبيرا الوجه غير العادي، والشخصية الكبيرة، البلنسي الجذاب أخذ غوميث الإحساس الإيقاعي الشعري الموسيقي، ومن هذا المنطلق كان معجبا بأستاذه الذي لا ينبغي أن ننسى مجادلته حول ديوان ابن قزمان *Cancionero de Aben Cuzmān*، وعرضه الجريء بالأكاديمية الملكية الإسبانية، حيث أضحى هذا العرض نقطة انطلاق لأعمال مهمة ودراسات عظيمة لتلميذه غوميث فيما بعد عن الموشح والزجل التي ضمنها كتابيه المشهورين «الخرجات الرومانثية في إطار موشحاتها العربية» «*Las Jarchas Romances de la serie árabe en su marco*»، و«كل ما يتعلق بابن قزمان»[2] «*Todo Ben Quzmān*». وكلاهما أيضا درس الأزجال الأندلسية، فالأول درسها في علاقتها بأمثال العامة، فألف في ذلك أطروحته لنيل درجة الدكتوراه حول أمثال العامة في الأندلس، بينما الثاني تناولها في ارتباطها بالموشحات والخرجة واللغة الرومانثية التي كتبت بها. وكلاهما اهتم بالأمثال الأندلسية الفصيحة منها والعامية، تجلى هذا الاهتمام عند محمد بنشريفة في دراسته وتحقيقه لكتاب «أمثال العوام في الأندلس» لأبي يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالي، في حين بحث غوميث عنهما في أعمال ابن عاصم، وابن ليون الألميري، وابن عبد ربه في عقده الفريد... وهكذا.

إلا أن هنـاك علامـات فارقـة بينهمـا، ولكنهـا قليلة يسـيرة وغير مؤثـرة في توافقهما العلمي والمعـرفي والمنهجي فمثـلا يمثـل الدكتـور محمد بنشـريفة التصـور العربي النزيـه والمتبصر في مسـألة دراسـة هذه الفنـون الأدبية الشـعبية المسـتحدثة في الأندلـس وذلـك وفـق منظور علـمي موضوعـي يـرى في مسـألة نشـأتها وازدهارهـا بالأندلـس ثمـرة تفاعـل بـين العاميـات الأندلسـية ونتيجـة حتمية لمسـتوى الانصهار الكبير بـين الثقافتين والحضارتـين واللغتين المتجاورتين: العربيـة واللاتينية، بينمـا يجسـد غارثيـا غوميث تلـك التصـورات والرؤى الاسـتعرابية الـتي ترى بأن منشـأ هذه الفنـون، ظهورها وتطورهـا بالأندلـس إنما يعـود إلى أصـول وعوامل ذات خصوصيـات إسـبانية مسـيحية وإيبيرية.

نؤسـس في ضـوء ما سـبقت الإشـارة إليـه أنه ليس الغـرض من عقـد هـذه المقارنة بـين الرجلين هـو بيان نقـط الاختـلاف والائتـلاف بينهمـا، وإنمـا القصد من ورائهـا هـو الاقتراب أكـثر من عوالمهمـا الغنيـة المتنوعة في انفتاحهمـا علـى تجليات الـتراث الأندلـسي وتناولهما لمباحثه المتعددة .وسـنحاول الاقتراب أكـثر من أعمالهما الـتي تناولـت الأزجـال الأندلسـية فقط أفقـا للبحث والدراسـة والتأمل ومجالا للكشـف والتدبر، دون الإشارة إلى موضـوع الأزجال المغربيـة، لأن ذلك سـيكون خروجا عما رسـمناه سـلفا من حدود لموضوعنا الذي يتمثل فيما هو أندلـسي فقط.

محمد بنشريفة ودراسة الأزجال الأندلسية

يعـد الدكتور محمـد بنشـريفة أحد أعمـدة الثقافة الأندلسـية ومنارتهـا في العالمين العربي والإسـلامي، فهو عميدهـا، وأحـد المدافعين الكبار عـن فنونها الشـعبية المسـتحدثة بأرض الأندلس دون منازع، وَسِمَها بعلامات بـارزة في مختلـف إنجازاتـه وكتاباتـه ومؤلفاتـه الكثيرة والغنيـة والمتنوعة .

والحقيقـة أنـه يصعـب علـى الـدارس تصنيـف مشـروعه العلـمي ضمـن مجـال أو حقل معـرفي معين فهو يأبى علـى التصنيـف لتنوعه وتشـعب قضاياه التي تناولها بالـدرس والبحث والتحليـل، إذ يتوزع بين حقول ومباحث علمية عديدة ومتنوعة، بـين التحقيق والتوثيق وبـين الدراسـات المنوغرافيـة لأعـلام الثقافـة والأدب الأندلسـيين المغربيين، وبـين مباحث في الفنـون الأدبية الكلاسيكية منها، والمسـتحدثة كالأزجال وأمثال العامة، واللهجات الأندلسـية .

إن الجهـد العلمي الذي بدله العلامة محمد بنشـريفة في دراسته للأزجال الأندلسـية جهد كبير، إذ يمكن اعتباره محاولـة أولى مبكرة في إطار اشـتغاله بهـذا المبحث الأدبي الصعـب في الآداب الأندلسـية لبلورة تصـور علمي دقيق عن لون من ألـوان الثقافـة العامية بالأندلـس، (الأمثال والأزجال) كما تعكسـه مؤلفاتـه وأعماله، فهـي تنم عن اسـتقراء، وتمعـن في حفريات هـذا اللـون الأدبي الجديد الـذي ظهـر في الغـرب الإسـلامي (المغـرب والأندلس). ولعـل أوسـع وأهـم مؤلفاته الـتي تناولت هذيـن الفنين بالدراسـة والتحليـل الوازنين كتابه الضخـم الذي يتألف من خمسـة أجـزاء بعنوان: «تاريـخ الأمثـال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشـورات وزارة الثقافة، سنة **2006**.

فأهمية هذا الكتاب لا تكمن فقط في إفراده بالدراسـة والتحليل لهذين الفنين بشـكل مسـهب ومفصل، وإنما أيضا في جمـع كل ما يمت بصلة بالموضـوع، وبملاحظات الباحثين المهتمـين بهذين الفنين. بـل إن الكتاب لا يقف عنـد حدود تجميـع مادة موضوعـه فحسـب، وإنما يورد ترجمـات إسـبانية وفرنسـية لبعـض نصوصهمـا التي كانت مدار اشـتغال ودراسة مسـتعربين أو مستشرقين غربيـين. فقد مكنـه اهتمامه الواسـع ودرايتـه العميقة بقضايـا هذين الفنـين من رصد كل ما يتعلـق بهما، ليس فقط في الثقافة الأندلسـية وإنما أيضا في ثقافتنا المغربية الـتي أغفلهـا باحثـون تناولـوا نفـس المحـاور والمباحث المشـتركة، وذلك بحكم الطابـع الشـمولي والعميق الذي تميز به هـذا الكتاب الأكاديمي المتميز والشـامل لموضوعه .وتمـيز به صاحبه مـن غزارة الإنتـاج وتنوعـه ، ووضوح أفكاره ومقاصـده وغاياته .

ولا مـراء في أن البنـاء المنهـجي لهذا المؤلف قد اتسـم بصفة المعالجة الدقيقـة لموضوعه، مـع ملاءمة الأجوبة للإشـكالات المطروحة واسـتخلاص النتائج.

وانطلاقا من وعيه أيضا بمبدأ عدم نقاء الجنس الأدبي، أو وجود جنس أدبي خالص، فإنه عند دراسته ومقاربته للأزجال والأمثال لم يتناولهما كمبحث علمي منفصل أو مستقل، وإنما كان يعي بمسألة التداخل بينهما، بحيث لا يمكن في تصوره المنهجي دراسة الأزجال بمعزل عن الأمثال. لذا فإن الجديد في منهجه ورؤيته هو المزج بين سائر أصناف الأدب التي أمكنه الوقف عليها وتطويرها، بغية الإلمام بتفاصيلها، وتقديم أوفى لصورها عبر استعراض أكبر قدر ممكن من المعلومات عنها. كما أنه لا يقارب موضوعه إلا انطلاقا من مجموعة من الخطوات المنهجية الدقيقة تنئ عن خبرة المتمرس بمجالات البحث الأكاديمي الرصين، ولا يقدم تصورا واحدا مبتسرا وقاصرا، بل يقابل بين كثير من التصورات فيما بينها تقابل العالم العارف بحدود مادته، والخبير بأفق اشتغالها.

ولاشك أن الدارس المدقق للمشروع العلمي للدكتور محمد بنشريفة في دراسته للأزجال بشكل عام سيلحظ أنه قدم مادة علمية غزيرة ونادرة عن الأزجال، لا تقف أهميتها عند تقديم المادة وتحقيقها فقط، وإنما سيجده قد ساهم أيضا في تحديد سماتها البنائية والمضمونية والجمالية والوثائقية، انطلاقا من إبرازه تفاعل هذه المادة مع محيطها السياسي والثقافي والاجتماعي المتنوع. وهو عمل رائد ومجهود كبير لا شك في ذلك.

إلا أن هناك ملاحظة جوهرية نريد الإدلاء بها في هذا السياق وهي أنه من خلال متابعتنا لمستوى عنايته بالأزجال الأندلسية سجلنا بأنها لا تشكل حيزا كبيرا من اهتماماته العلمية إذا ما قيست بأختها المغربية، إلا أن هذه القلة لا تقدح في أهمية التناول الرائد لنماذجها الموجودة والمتاحة في مؤلفاته أو في المستوى الرفيع والشامل الذي تم به دراستها، فمن خلال المادة العلمية الموجودة عن هذه الأزجال الأندلسية وضع محمد بنشريفة مساهمة علمية هامة في سبيل بلورة تصور ناضج وشامل للقضايا التاريخية والتوثيقية والجمالية المتعلقة بهذه الأزجال.

كما ينبني تناوله لقضايا الأزجال الأندلسية على تصور نظري ينطلق من اعتبار أن هناك علاقة جدلية تناغمية بينها وبين الأمثال الأندلسية، فدراسة الأمثال تستدعي بالضرورة العناية كذلك بالأزجال، ويستشهد بأمثلة من أزجال ابن قزمان ومدغليس وابن تاجيتا للورقي وغيرهم. يقول محمد بنشريفة في نفس السياق «وإذا كان الشعر الأندلسي الفصيح قد اشتمل -كما رأينا- على بعض أمثال العامة في الأندلس، فإن من الطبيعي أن تكون الأزجال أكثر منه اشتمالا عليها، وأن يكون صدى الأمثال فيها أقوى رجعا، وأوضح ترديدا، وذلك لأن الزجالين يصدرون في أزجالهم عن اللغة العامية، ومنها يستخدمون ألفاظهم، ويستمدون معانيهم، ويستوحون أخيلتهم وينتزعون تشبيهاتهم، كما أنهم كانوا أكثر احتكاكا بالعامة من شعراء الفصحى، وأقوى منهم انتباها إلى ما يدور على ألسنتهم، وقد وجدنا طائفة من الأمثال في أزجال ابن قزمان ومدغليس من زجالي القرن السادس وعند ابن تاجيتا للورقي وأبي زيد الحداد البكازور، والصوفي أبي الحسن الششتري من زجالي القرن السابع، ولولا مجموع أمثال الزجالي لما استبانت هذه الأمثال في أزجالهم»[3].

لذا فمقاربته لمباحث الأزجال الأندلسية تتخذ طابعا حركيا يمتد في الزمان والمكان، فهي لا تقتصر على حقبة زمنية أندلسية واحدة، أو زجال واحد بعينه، وإنما تشمل لوحات فنية متنوعة لكل من إمام الزجالين بالأندلس ابن قزمان ومدغليس، والقيسي، أبي عبد الله اللوشي، ولسان الدين بن الخطيب، والفقيه عمر المالقي. وهكذا عني بابن قزمان والتعريف بأصوله ونسبه، مع الحديث عن المناخ الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي عاش فيه وساهم في بلورة معالم الإبداع لديه وهو عصر المرابطين، مع ذكره لبعض الظواهر التيمية التي اتسمت بها أزجاله، كالتركيز على مظاهر الحياة العامة والبسيطة التي يحياها عامة الشعب والناس. وقد ركز في معرض ذلك على زجل الزلاقة «فقد قاله ابن قزمان في ذكرى هذه المعركة التي وقعت قبل أن يولد، وجاء تذكره إياها في سياق مدح أمير المسلمين علي بن يوسف واستقباله. ويشتمل هذا الزجل الذي هو أطول أزجال ابن قزمان على مدح علي بن يوسف بن تاشفين ومدح والده وذكر معركة الزلاقة»[4].

اهتم أيضا بزجال أندلسي آخر هو مدغليس فقد أظهر العلامة عنايته بهذا الزجال الذي أتى تاريخيا بعد ابن قزمان، ويعتبر خليفة له. فوقف على دلالة أصله ولقبه وبعض أزجاله، ومدى معارضته لبعض أزجال ابن قزمان في الصياغة وفي الأغراض حيث « أن موضوعات مدغليس كموضوعات ابن قزمان تشتمل على مدائح وغزليات وخمريات »[5].

كما أظهر عنايته بأزجال القيسي لاسيما زجله الذي نظمه في حصار مدينة المرية[6]، مبرزا أهميته في رصد حيثيات هذا الحصار وظروفه، «فهو يسجل فشل حملة عسكرية وإخفاق حصار بري وبحري، وذلك أنه في سنة 709هـ/1309م اجتمع فرناند الرابع ملك قشتالة وخايمي الثاني ملك أراغون وقررا القيام بحملة مشتركة لمحاصرة الجزيرة الخضراء وطريف وجبل طارق وسبتة والمرية، وكانت في الواقع حملة صليبية »[7].

ثم أورد زجلا للسان الدين بن الخطيب بعنوان: «افرحوا وطيبوا»، عرض فيه ملابسات نظمه التي كانت «بمناسبة رجوع السلطان محمد الخامس النصري الملقب بالغني بالله إلى ملكه بعد ثلاث سنوات قضاها لاجئا إلى البلاط المريني وعاشت غرناطة خلاله فترة مضطربة»[8].

بعد ذلك يختم هذا الجزء بالحديث عن أزجال الفقيه عمر المالقي، معتبرا إياه «أشهر زجال أندلسي في القرن التاسع الهجري...المالقي ميلادا ومنشئا الغرناطي سكنا عرف به معاصره أبو يحيى ابن عاصم في الربض الأريض »[9].

إن قراءته للأزجال الأندلسية وما يحيط بها من إشكالات كبرى مرتبطة بخصوصيات هذا الفن تتأسس على قناعات علمية ومعرفية، تبين أسلوبه المتميز في سبر أغوار هذه النصوص، وتتأسس على منطق الإلمام والدراية بكل ما يقرب دلالات النص الزجلي من القارئ بمعرفة صاحبه وتاريخ نظمه، وهي تنسجم مع توجهه النظري العام الذي يجعل من مفردات التراث الأندلسي وحدة متماسكة لا يمكن الفصل بين عناصرها ، فالتخريج يقود إلى التحقيق، والتحقيق يقود إلى الدراسة، وهكذا، مع تقديم قراءات وازنة وموضوعية للأزجال، سعيا نحو كتابة تاريخ لهذه الفنون كتابة صحيحة.

محمد بنشريفة واحد من أهم أساتذة اللغة العربية الذين حققوا التراث الأندلسي، وساهموا في بناء حوار الثقافتين المغربية الإسبانية .

لقد اتسم عمله بخاصيتين غير منفصلتين في دراسة الأندلس وحضارته، الخاصية الأولى هي تحقيقه لأمثال العوام، وكانت البداية التي قادته إلى الانشغال بعدة مباحث علمية أخرى لاحقة، أهمها الأزجال. والخاصية الثانية هي انفتاحه على مختلف أشكال وأنواع الثقافة الأندلسية والمغربية، وهو إنجاز علمي كبير يتجاوز من خلاله الباحث مستويات الرؤى الضيقة ليقيم حوارا منفتحا وشاملا مع كافة تجليات التراث الأندلسي والمغربي.

غوميث والشعر الأندلسي المستحدث (الزجل نموذجا)

لا أظن أن هناك مستعربا سيتجدد عنه الحديث بشأن مسألة ترجمة الأزجال الأندلسية ومكوناتها في الثقافة العالمية كما هو الحال بالنسبة إلى إميليو غارثيا غوميث. وليس منبع هذا الحديث من كونه قد طرق هذا الموضوع بعمق ودقة وإسهاب فقط، وإنما مصدر هذه العناية يرجع بالأساس إلى كونه قد جسد بحق صورة الباحث المتمكن في مجاله العلمي، والمترجم الصبور الذي كرس أزيد من أربعين سنة من حياته، في سبيل الكشف عن الإشكالات الكبرى الملتبسة التي كان يطرحها موضوع هذا الفن الأندلسي ، وما يكتنفه من تعقيدات وغموض حول أصوله وامتداداته وحول أمور نشأته وروافده وتأثيره، وما يتصل به من مكونات إيقاعية ولغوية (رومانثية) وتيمية.

ومن الواضح أن خبرته الطويلة في ترجمة الشعر وتمرسه بأصول نقله إلى لغته الإسبانية قد مكناه من إعادة الاعتبار والاهتمام لكثير من الأزجال بعد عزوف الباحثين والدارسين عنها وقلة العناية بها، نظرا لما تمثله من صعوبة في الترجمة،

وبذلــك ظلــت مســألة ترجمــة هــذا الفــن في حيــاة غوميث تشــكل تحديا معرفيا مســتمرا، ومسؤولية علمية كــبرى في نقــل هــذه النصــوص بهــذا الحجــم الكبير من الصعوبــات، فكان غوميث يحاول معهــا أن يركب الصعب والمســتحيل، ليكســب رهانــات الموضوع بكل مــا أوتي من كفــاءة ومقــدرة وموهبة فنيــة وعلمية نادرة، ومــن إصرار على هــزم الغمــوض والعراقيل التي يخلقها هــذا الموضوع.

ويمكــن اعتبــار هــذا الاقــتراب مــن عالمهــا بمثابــة بداية انطلاقة رســمية واعيــة نحو إنتاج المعرفــة والإلمام اللازمين بهــذه الفنون الإبداعية (الأزجال والموشــحات) التي كانت تقــع في المرتبة الثانية من ســلم الثقافة الفنية الأندلســية الرســمية للدولة التي كانت تنتصــر أولا لكل ما هو رســمي عــربي فصيــح وتشــجع عليه. ولهــذا اتجه نظــره إلى الاعتماد على مرجعيات خارج الثقافة الرســمية الســائدة، كديوان ابن قزمــان مثلا.

ولعــل اهتمام غوميــث بهذه النمــاذج هــو انتصار في حد ذاتــه للثقافة الشــعبية التي تمثل في تصــوره نموذجا للإنســان الإســباني المســيحي الذي كان يعيــش في دوامة المجتمــع الإســلامي الأندلسي بــكل تجلياتــه وتناقضاته وصــوره المختلفة، أي أنهــا تمثل صورة الحيــاة في مجتمع إســبانيا العصر الوســيط بمختلف طبقاتــه الاجتماعية البســيطة والمتواضعة، وصوت الشــارع النابض بالحياة وحركاتها وما يعــج به من واقعية عاريــة، و«هو أدب كان ينتج خارج المؤسســة الرســمية ســواء أكانت سياسية أو اجتماعيــة أو ثقافية. وهــو بذلك يقع بعيدا عــن الرعاية والاحتضــان، بل ويجــري العمل علــى نبذه واســتبعاده مــن دائــرة الضــوء، وقــد تســلط عليــه الرقابــة والمنع إذا مــا بــدا عليه أنــه يتجــاوز الخطــوط الحمــراء المنبه عليهــا، ولما كانت الأجنــاس الأدبية هي نفســها صنيعة المؤسســة الرســمية فإنها تعتبر هــذا الأدب كائنــا منبوذا ومهمشــا، لعدم انضباطه لتوجيهاتهــا واختراقه لبنياتها الموجهة من طــرف التقريــر الأدبي المتعــارف عليه. ولعل الميزة الأساســية لهــذا النوع مــن الإنتــاج الأدبي هو كونه يخــترق المألــوف في التفكــير والتعبير وينتهــك الطابوات الأخلاقيــة والاجتماعيــة ويتجــاوز الحدود مــع المقدس والمحظور ويخــترق الردهات المحرمة للمســكوت عنه»[10].

ثم إننــا إذا ما وضعنا طبيعة اهتمامــات غوميث بفن الزجــل الأندلــسي في ســياقها التاريخي المبكر فســيتضح لنــا أن بدايــة احتكاكــه بــه كانــت مــع انطلاقــة صدور مجلــة الأندلس بدراســة نقدية لــه حول عمــل الباحث التشــيكي الأصــل الأمريكي الجنســية نيــكل Nykl عن ابــن قزمان[11] ســنة 1933. لكــن وقتها كان احتــكاكا أوليا استثنائــا فقط، كأي باحــث في مراحل مشــروعه الأولي الذي يريــد أن يكتشــف حدود مجالــه العلمي.

ولتأســيس هذه الرؤية عنــده تجاه الثقافة الشــعرية المســتحدثة بالأندلــس فقــد اتجــه إلى الاعتمــاد علــى مرجعيــة فنيــة مقصــودة ومحــددة ومضبوطــة وهــي الأزجــال لاســيما منهــا أزجــال ابن قزمــان اســتنادا إلى معطيات جديــدة مهمة، تدعمهــا ما اكْتُشِــفَ أخيرا من مخطوطــات نــادرة مثل ديــوان ابــن قزمان.

ويمكــن اعتبار هذه الإبداعات المســتحدثة بالأندلس نصوصــا مضــادة، خصوصــا في وجههــا الزجلــي، حيث تقع في الضفــة الأخــرى المقابلة فنيا للنصــوص العريقة الكلاســيكية الرســمية. لكنها لا ترقى إلى مســتواها، وهي نصوص فنية تتجلى فيها كثيرا مــن الانزياحات المتنوعة: الاجتماعيــة والتيميــة والفنيــة والإيقاعيــة واللغويــة. وكأنهــا تؤســس لنفســها مكانــا تحت شــمس إســبانيا الإســلامية آنذاك، وتريــد أن تمثل بحــق وبواقعية ثقافة ولغة الحيــاة اليوميــة، والحيوية التي تعيشــها قطاعات اجتماعية واســعة من المجتمــع الأندلسي وقتهــا، وتخلق لنفســها صوتــا مســتقلا مقابــلا للثقافة الرســمية التي كانــت تتربع عــرش قلوب الحكام المســلمين وتســتحوذ على عنايتهــم وتشــجيعهم، وهي بذلك تصنع لنفســها حضورها المشــروع في خضــم صراع الثقافتين: الرســمية والهامشية، واســتقلالها الذاتي النابع في اعتقاد غوميث - ومن معه من المســتعربين المحدثين - من إســبانية رؤاها وتصوراتهــا وأدوات إبداعهــا وطرائــق تناولهــا للأشــياء والموضوعات.

وغوميث نفســه باهتمامه بهذه الفنون المستحدثة في إســبانيا العصر الوســيط إنما كان ينادي أو يؤسس لرؤية علميــة تســتند إلى الدعوة للاهتمــام بكل ما هو إســباني الموطن والمنشــأ والمادة والموضوع.

إذن توضح المعطيات السابقة أننا لسنا أمام مترجم يترجم فقط نصوصا شعرية إرضاء لذوقه الفني والأدبي الخاص، وإنما نحن أمام مترجم عالِم بحدود ومجالات اشتغاله، يريد من وراء هذه الترجمات أن يعيد الاعتبار لنصوص شعرية كانت هامشية إلى حد ما، وغير معترف بها قديما في الدوائر الفنية الرسمية، ولهذا يتبين لنا كثيرا من علامات الجهد العلمي عنده في سبيل تحقيق ذلك.

ولذلك يمكن القول إنها ترجمات تتواصل أكثر مع نصوص شعرية نبتت في واقع اتسم بتحولات شديدة التجدد والتغيير عما ألفه العرب الخلص الذين عاشوا في شبه الجزيرة العربية وقدسوا نمط القصيدة التقليدية بعتاقتها وجزالتها وصرامة بنيتها الإيقاعية العروضية.

فإذا نحن قمنا بعملية إحصاء لمستويات اهتمام غوميث بالشعر الأندلسي عامة، فإننا سنجد بأن أغلبها يقع حول ترجمة هذا الفن، حيث يشكل في تصوره وجها من أوجه إبراز الشخصية الإسبانية القديمة في بعدها الإبداعي، وليس إبداعا بسيطا، بل هو إبداع مهم، هو إبداع للإيقاع الشعري الجديد. ووجه من أوجه فرض الذات الفنية الجديدة في دوامة الجدل الأدبي بين الثقافتين المضادتين، بين ثقافة رسمية قديمة، وثقافة أخرى تشق طريقها حديثا، وتتخذ صورا عديدة، وتبتكر لنفسها حضورا متميزا في الحياة اليومية، وتتواصل مع شريحة عريضة من الناس، وعلى نطاق واسع.

العناية بعالَم ابن قزمان طموح علمي واعد لدراسة الأزجال الأندلسية

يبدو لنا من الوهلة الأولى أن غوميث قد اضطلع بمهمة شاقة وصعبة عندما قرر أن يترجم أزجال ابن قزمان إلى الإسبانية، فهي ليست بمهمة سهلة يسيرة وهينة، نظرا لكونه قد اختار واحدا من أكبر شعراء إسبانيا الإسلامية صعوبة وتمنعا على المطاوعة والفهم والترجمة، وأكثرهم إثارة للجدل بشعره، وما يتصل به من إشكالات تتعلق بالأصول والامتدادات وباللغة التي نظم بها والعروض والإيقاع وطريقة الصياغة. وصعوبته تكمن أساسا في كونه شعرا شعبيا عاميا تمتزج فيه جميع اللهجات العامية الرومانثية Romance النابعة من الحياة والإنسان والمجتمع في إسبانيا العصر الوسيط، إذ «حاول كثير من المستشرقين في إسبانيا وسائر أوروبا منذئذ فهمه، ولكنهم لم يفهموه إلا فهما جزئيا، لأن لغة الشاعر تستلزم معرفة خاصة بالنحو ومفردات اللغة التي استعملها. إلى أن كان عام 1933 فأخرج العالم التشيكي أ.ر. نيكل نتائج أبحاثه عن ابن قزمان، ونشر شعره ونقله بحروف لاتينية مع ترجمة جزئية بالإسبانية. ولقد أضر هذا النشر بالشاعر أكثر مما نفعه، ذلك أن نشر نيكل تحتوي على أغلاط كبيرة كثيرة ترددت بطبيعة الحال في ترجمته. لكن المستشرق[12] الفرنسي كولان وهو المتخصص الوحيد في لغة ابن قزمان وفنه الشعري انتقد هذا النشر انتقادا صارما مقبولا، وهيأ للنشر منذ بضع سنين جميع أزجال مخطوط «لِينِنْغْرادْ» منقولة إلى حروف لاتينية وفق قاعدة ثابتة، وقد سار على ضرورة الانتباه إلى حروف المد والعلة الفاصلة كما ظهرت في اللهجات العربية الأندلسية، وسار على ضرورة التوفيق بينها وبين نظام الزجل الشعري»[13].

كما أن غوميث نفسه لم يتردد في الاعتراف بأن عملا مثل هذا عن عالَم ابن قزمان الإبداعي لا يخفى على العارف بحدوده وخباياه ما يقتضيه من جهود كبرى[14] في سبيل الوصول إلى تكوين وبلورة معرفة قريبة من مملكة ابن قزمان الشعرية، والحصول على ترجمة تنقل أكبر قدر ممكن من عناصر الجدة والطرافة والابتكار في شعره خاصة وفي شعر الأزجال الأندلسية عامة، خصوصا إذا علمنا بأن مصادر البحث في هذا المجال قليلة جدا، ثم إن هذا القليل لا يفي بالغرض والحاجة المطلوبين والضروريين.

فمعلوم أن ابن قزمان قد طرح الشعر العربي الكلاسيكي جانبا ونظم أشعاره بطريقة جديدة متطورة، واستخدم اللهجة الرومانثية استخداما جديدا وثوريا موفقا، تمكن من خلال ذلك أن ينقل كل ما كان يجيش به نبض الشارع من أصوات وتيارات مختلفة ومتناقضة، وما تلهج به الحياة اليومية لساكنة الأندلس لاسيما في طبقاتها العامة البسيطة.


2

ولهـذا كان غوميـث يترجـم نصوصـا غير يسـيرة أو سـهلة مطواعـة، بل كانـت نصوصا صعبـة خصوصا في شـقيها الإيقاعـي واللغوي.

فركـوب ابن قزمان فـن الزجل بهذه الكثافـة اللغوية الجديـدة والإيقاعات الصوتيـة الخفيفـة الغريبة على الذوق العربي الذي ألف واعتـاد الأوزان الخليلية المجلجلة والصارمـة، كان كل ذلـك يزيـد من عـبء غوميث ومن صعوبة مهمتـه العلمية الملقـاة على عاتقه.

وقـد لا نغـالي في قولنـا إذا قلنـا إن مشـكلة الأوزان واللهجـة العاميـة اللتين تنهـض عليهما معظـم أزجـال ابن قزمـان يتطلبان دراسـات وافية لوحدهمـا، فهما من التعقيـد بحيـث يصعـب تناولهما بنـوع من البسـاطة وسـرعة الاسـتنتاج، وتكمـن صعوبـة هـذه الأزجال في أن الغالبيـة العظـمى من أوزانهـا ذات إيقاع نـبري بارز لا عهد للـتراث العروضي القديم به الذي يتأسـس بشـكل واضح علـى الإيقـاع المقطعي. كمـا أننا نجـد اللغة التي نظمت بها معقدة وشـائكة يصعب علـى المترجم المبتدئ اقتحام عوالمها بسـهولة ويسـر.

وبالتـالي فإن التعامل مع عالم ابـن قزمان الزجلي نقلا ودراسـة وترجمة وتحقيقـا يتطلب الاعتمـاد على ثقافة واسـعة وعلـى إدراك دقيق للبـنى الصوتيـة والإيقاعية ،وعلـى معرفـة عميقـة بخصائـص اللهجـة الرومانثية وأبعادهـا الدلالية، فهو مطلب غير يسـير أو في متناول كل باحـث. وهذه الخاصية بالذات هـي التي أتاحت لغوميث المترجم والمحقق والدارس مسـاحة واسـعة مـن الحركة داخل هـذا الفضـاء حيث اسـتطاع مـن خلالهـا إظهار مقدرتـه علـى الإبداع المجـدد في ترجمة هـذه الأزجال وتقريـب دلالاتها وأبعادها ونماذجهـا المتنوعة والمتعددة.

وقد لا نكـون مجازفـين إذا اعتبرنا أن بدايـة ارتباطه بعالـم ابـن قزمـان تعـود إلى الثلاثينـات مـن القـرن الماضي، فقـد تولد هـذا الارتباط مـع انطلاقة غوميث نحـو ترجمة الشـعر عامـة، لكنه لـم يتنـاول الموضوع[15] بنـوع مـن العمـق والاسـتمرارية والامتـداد، فلم يضع أسـئلته عـن ابـن قزمان خـارج هـذا الإطـار لكنه ظل مشـدودا إلى كل مـا يرتبـط بابـن قزمـان مـع التعبير في الوقت نفسـه عن عمق وعيه بالإشـكالات التي يطرحها الشعر العربي المسـتحدث بإسبانيا الإسـلامية في صوره وأبعـاده ومظاهره المتنوعة المعقـدة، حتى أضحى موضوع البحـث في أزجال ابـن قزمـان «واحدا مـن الموضوعات الأكـثر حبا وقربا إلى نفسـية غوميث منذ أن نشـر سـنة 1933 مقـالا رائعا عن ابـن قزمان في مجلـة زائد ناقص «Cruz y Raya» بعنـوان: «ابـن قزمـان صـوت في الشـارع» وتابـع غوميث طرق هـذا الموضـوع بمقالات

متفرقة إلى أن فاجأنا في سنة 1972 بكتابه الضخم القيم كل ما يتعلق بابن قزمان «*Todo Ben Quzmān*» في ثلاثة مجلدات كبيرة»[16].

والطريف العجيب في ترجمات غوميث التي تناولت عالم ابن قزمان الشعري أنها لم تكن تتناوله كأفق مستقل منعزل، بل تعاملت معه في سياق الأفكار التي تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الإسبانية الغربية.

وكان المستعرب الإسباني المحدث خوليان ريبيرا إي طاراغو أول من لفت الانتباه إلى دراسة وترجمة هذا الفن، وأشار إلى إمكانية التوصل بواسطته إلى معرفة العناصر الأولى لنشأة وظهور الإيقاعات الإسبانية المبكرة وتطورها، ومن ثم معرفة أوجه التأثير التي خضعت لها الإيقاعات الأوروبية من جراء ذلك، أي عن طريق قانون التأثر والتأثير، حيث أذاع رأيه في ذلك «منذ سنة 1912، فقد لاحظ التوافق في أبنية المقاطع، وفي القافية المتكررة في أواخره، وقال إن التوافق الملحوظ بين الآثار المبتكرة من الشعر الشعبي العربي الأندلسي وبين أغاني التروبادور في أكيتانيا وبروفانس في العصر الوسيط لا يمكن أن يفسر على أنه محض صدفة. وانتقل ريبيرا من ذلك إلى دراسة المؤثرات المتبادلة بين شعر الملاحم الفرنسي، وشعر الملاحم القشتالي، وذهب إلى رأي جريء واضح: وهو أن النظام الشعري الغنائي الذي ابتدعه كفيف قبره والذي شهره بعد ابن قزمان بعبقريته هو المفتاح السري الذي يفسر مقومات الأشكال الشعرية في النظم الشعرية الغنائية التي عرفها العالم الوسيط المتحضر»[17].

ولهذا فقد تأثر غوميث كثيرا بآراء أستاذه ريبيرا في تناوله لمثل هذه المواضيع، وكذا في الميولات والاهتمامات العلمية المشتركة في المباحث الأدبية واللغوية والإيقاعية، إنه استمرار رائع ومتين لمدرسة متينة في البحث الاستعرابي الحديث لعلماء نذروا حياتهم ووهبوا جهودهم العلمية لخدمة ثقافة إسبانيا الإسلامية في تجلياتها المتنوعة والغنية. فكانت ترجمات غوميث ودراساته لهذين الفنين (الزجل والموشح) استمرارا وتتمة لدراسة أستاذه الممهدة لذلك.

ولا شك إذن أن أبرز ما يميز أعمال غوميث في هذا المجال عن بقية الدارسين والمترجمين كنيكل وكولان وبروفنصال، هو أنه استفاد منهم وصحح بعض أفكارهم وآرائهم في الموضوع وأضاف إليها أخرى جديدة بحكم مواكبته الطويلة لمستجدات هذا المبحث ولإشكالاته التي يطرحها.

«كل ما يتعلق بابن قزمان» ثمرة طيبة لمجهود علمي في مقاربة فن الزجل بالأندلس

كانت هذه الإنجازات منذ سنة 1961 بمثابة مقدمة لسلسلة أو لمشروع طويل وواع من الدراسات وفيض هائل من الأعمال حول هذا الموضوع، وهكذا وابتداء من تلك السنة سيشرع غوميث في الاهتمام الرسمي والجاد بالزجل حيث سيتابع ترجماته في ضوء قناعته بعمق الإشكال الذي يطرحه الزجل الأندلسي عامة وأزجال ابن قزمان بشكل خاص. ويمكن اعتبار كتابه «كل ما يتعلق بابن قزمان» *Todo Ben Quzmān* بمثابة خلاصات لنتائج طيبة لأغلب إنجازاته وأعماله التي عالجت الموضوع من قريب أو من بعيد؛ فحاول بذلك إثبات كفاءته في ترجمة هذا النوع العسير من الشعر العامي، فكان هذا الكتاب أهم ما ختم به أبحاثه في مجال الحفريات حول الأزجال بصفة عامة حيث وصل إلى الحلقات الأخيرة من تفكيره وتأملاته وأفقه العلمي الذي غذاه بكل جديد طيلة مسيرته العلمية حول فن الزجل.

واللافت للانتباه أن من يقرأ بتأن وبعمق هذه الأشعار القزمانية سيجد فيها كثافة دلالية، ليس مصدرها لغته الشعرية الحية فقط، بل الرؤيا العامة أيضا للحياة ولواقع الإنسان الأندلسي البسيط بكل تفاصيلهما وصراعاتهما، حيث نقل كل ذلك بذكاء ليس من شرفات القصور وغرفها وإنما من ساحات المجتمع والشارع والحياة العامة. ولهذا أطلق غوميث على أول إنجاز علمي عن ابن قزمان عنوان: «ابن قزمان صوت من الشارع» «Aben Quzmān, una voz en la calle».

وخلافا للأدب الرسمي الذي كان يكتب بالعربية الفصحى كان الشعر الزجلي الشعبي في إسبانيا الإسلامية

خصوصا عند ابن قزمان يستخدم لغة التخاطب اليومي، ويتناقل بالرواية الشفوية، كما كان إنشاد النص الشعري في الحياة العامة يكسبه بنية فضائية تنافس بعده الدلالي.

ولهذا يرى كثير من المستعربين المحدثين[18] أن إبداع الشاعر والمغني الأوروبيين في العصر الوسيط كان امتدادا فنيا وشعريا وجماليا لما كان ينهض به ابن قزمان وغيره من الشعراء الزجالين الجوالين في إسبانيا الإسلامية آنذاك. فابن قزمان كان شاعرا منشدا ومتجولا، وغوميث نفسه يقول عن البنى الإيقاعية لأزجال ابن قزمان: «إن عروض ابن قزمان موسيقاه وموسيقاه عروضه»[19]. فأزجاله تخاطب العقل والأذن معا فكان يرتاد الأسواق والساحات والأماكن العمومية. وإذا كان الشعر الكلاسيكي الأندلسي يحترم قواعد اللغة الفصحى ولا يتمرد عليها، وفي احترامه لها امتثال للسائد الرسمي في الدولة وفي المجتمع وفي الثقافة، فإن الشعر العامي الزجلي كان شعر الثورة الفنية على ما هو سائد ورسمي، حيث تتحول عنده هذه الثورة إلى نوع من العزوف والانصراف التدريجي عن هياكلها اللغوية والصوتية والإيقاعية والاشتقاقية الرسمية، وخرق لنظامها بتوليد أنظمة لغوية ونحوية وصوتية بديلة، غير متداولة ومعروفة في الثقافة الرسمية.

وانطلاقا من هذه المعطيات يتضح أن غوميث لم يستطع أن يتخلص من تراث ابن قزمان، الذي كرس حضورا بارزا في أعماله غوميث الكثيرة، وإليه في الحقيقة يعود الفضل في ترجمة الديوان كله وفي إقامة الدراسة عليه، كما يرجع الفضل أيضا إلى أستاذه ريبيرا، إذ منذ أن اهتم بديوان ابن قزمان في بداية القرن الماضي لم تنقطع العناية بفن الزجل والبحث في مكوناته ومعطياته داخل إسبانيا وخارجها.

والجميل في ترجمات غوميث أنها لا تتخذ صبغة ثابتة ونهائية بل هي رغم دقتها وعمقها في تحول وبحث مستمرين عن الجودة والكمال المنشودين، إذ كان يعيد في بعض الأحيان ترجمة بعض أشعار ابن قزمان كان قد نقلها إلى الإسبانية سابقا، فيعيد ترجمتها مرة ثانية ومن جديد «مِثْلَما حدث للزجل رقم 10 في ديوان ابن قزمان ص: 56-59 من المجلد الأول من طبعة غارثيا غوميث سنة 1972، وكان قد نشر ترجمة له من قبل في مجلة «المعتمد، شعر ونثر» المغربية»[20]، يقول غوميث عن ذلك: «ولنقدم نموذجا للزجل هو ما أسميه «زجل التصغيرات» وهو من أشهر ما نظمه ابن قزمان، وليس من الأزجال المفرطة الطول، وقد قمت بترجمته شعرا مع المحافظة على بنيته وإيقاعه الأصلي، وترجمته هنا تختلف عن ترجمة سابقة قمت بها من قبل[21]. غير أن ترجمتي الحالية تختلف عن ترجمتي السابقة فقد صححتها بفضل بعض المعلومات التي أفادني بها جورج كولان وليفي بروفنصال، وهناك ترجمة نثرية أوردتها في كتابي «خمسة شعراء مسلمين» في الفصل الخاص بابن قزمان»[22].

ولكن لماذا كان يسلك هذا المسلك؟

كان يسلكه لاعتبارات شتى أهمها:

- عثوره على بعض المعطيات التي تضيء الموضوع أو بفضل ظهور مستجدات تغني إنجازاته وتزيدها وضوحا ودقة وعمقا، وكذا توصله بمعلومات زوده بها بعض زملائه من العلماء المشتغلين في نفس الميدان.
- أنها كانت ترجمة نثرية غير شعرية وكانت في بداية حياته العلمية المبكرة، قبل أن يمتلك خبرة وتراكما وتمرسا واحترافية في هذا المجال.

ويستطيع المتتبع لإنجازاته في هذا المجال أن يلاحظ وبيسر السمة البارزة فيها وهي تلك النظرة التمجيدية للشعر القزماني، مما يدل على أن غوميث كان ميالا منذ البداية إلى هذا النوع الجديد من الشعر، مع إيلائه المزيد من الاهتمام والتتبع اللازمين، فأضحت جل[23] عنايته بعد سنة 1961 مركزة على هذين الفنين الشعريين المستحدثين (الموشح/الزجل) بشكل دفعه إلى العزوف بعض الشيء عن ترجمة النصوص الشعرية الكلاسيكية، فظل حينها يفك مغالق فن الزجل ويحل مشاكله وقضاياه المستعصية التي علقت به وكانت سبب انصراف العلماء عن مدارسته وترجمة نصوصه وتحليلها.

ولهذا ففي كتابه الضخم «كل ما يتعلق بابن قزمان» سيوضح بشاعرية وبإحساس القارئ المتذوق لهذه الأزجال، وبقلم العالم الماهر الخبير الذي خابر الميدان منذ خمس عشرة سنة بسلسلة متنوعة من الدراسات والترجمات، سيوضح فيها كثيرا من الحقائق حول عالم ابن قزمان الشعري، وسيفك كثيرا من الألغاز المرتبطة بإيقاعاته وعروضه ولغته ومواضيعه.

«الكَالْكو ريتْمِكو» أو نحو تقنية بديلية في ترجمة الشعر الأندلسي المستحدث

وربما كان أبرز وأهم ما يميز تعامله مع هذا الفن (الزجل) على مستوى الترجمة هو توظيفه لطريقة أو لتقنية مغايرة عما ألفناه في أعماله السابقة أثناء ترجمته للشعر الأندلسي الكلاسيكي، وهذه التقنية فريدة من نوعها أطلق عليها إميليو غارثيا غوميث مصطلح «الكَالْكو ريتْمِكو» «Calco Rítmico».

فهل أراد غوميث باستخدامه لهذه التقنية الارتفاع أسلوبيا ومنهجيا وفنيا بمستوى ترجمة الشعر الزجلي كما فعل عندما انتقل أثناء ترجمته للشعر الكلاسيكي من أسلوب الترجمة النثرية إلى الترجمة الشعرية؟

هل قصد بذلك الارتقاء بهذه الترجمة إلى حد المطابقة التامة مع النص الأصلي، أم كانت هناك أهداف ونوايا أخرى مضمرة؟

وما هي القضايا الأساسية التي يمكن أن نستخلصها من أعماله وإنجازاته في ترجمة نصوصهما؟

في الحقيقة هناك أولا مسألة في غاية الأهمية والتي تعتبر أكثر اتصالا بموضوعنا وهي أن اختياره لهذا الفن ونقل نصوصه إلى الإسبانية جاء لتدعيم نظريته حول إسبانية إيقاعه ولغته وطريقة تناوله للأغراض الشعرية، وأن هذا التراث الشعري المستحدث في إسبانيا الإسلامية - في تصوره - فيه من العناصر الكثيرة ما ينتمي إلى المنظومة الجمالية الإسبانية في مظاهرها الأولى المبكرة.

وبالتالي وأثناء اعتماده طريقة «Calco Rítmico» في ترجمة نصوص هذا الفن، فإنه لم يكن يفعل - في نظره - أكثر من أنه يعيد هذه النصوص إلى أصولها الحقيقية (أصول إسبانية)، لذلك نراه يورد أدلة وسياقات حضارية وأخرى تاريخية فنية مبررة لذلك.

فكان دائما يحاول أن يختار في هذا الفن نصوصا ذات ظلال ثقافية وفنية تنتمي مرجعيا إلى حياة المسيحيين وإبداعاتهم، أو لأن أصحابها في تصوره إسبان يصدرون عن واقع إسباني ويتناولون معطيات تنتمي فنيا وتصورا إلى حياة المسيحيين وأساليب تفكيرهم وتعبيرهم عن واقعهم بشكل عام.

ولتحقيق تصوره في إسبانية هذا الفن توسل بتقنية Calco Rítmico في الترجمة التي جاءت معتمدة على ما يلي:

* استخدام الكتابة اللاتينية عند النقل الخطي الكاليغرافي للنصوص الزجلية العربية، أي أنه أورد أزجال ابن قزمان مكتوبة بالرسم وبالحرف اللاتينيين وليس بخطها العربي الأصلي الذي وردت به في مظانها.
* التزامه بعدد أبيات الأزجال وترتيبها بعد كتابتها بالحروف اللاتينية، وتقيده بكل ما ورد في الأصل مع مقابل لها بالإسبانية في الصفحة المقابلة، ليوصل بالقارئ الإسباني إلى الإدراك في النهاية بأن التشابه في الإيقاع قائم بين النصين (نص الزجل العربي وترجمته بالإسبانية)، وأن ليس هناك اختلافات جوهرية بينهما، لكنها اختلافات بسيطة حدثت بفعل عوامل تطور هذا الأصل القديم إلى ما نجده الآن في الإيقاع الإسباني الحديث، مما يسهل مقارنة الترجمة الإسبانية بالأصل العربي.

وللخلوص إلى نتيجة أساسية حاسمة وهي أن هذا التوافق أو التشابه الحاصل بين إيقاع الزجل وإيقاع الشعر الإسباني عامة لا يمكن تفسيره إلا بحقيقة واحدة تبدو وجيهة ومنطقية عنده ومن منطلقاته وتصوراته، وهي أن الإيقاع الإسباني إنما هو امتداد واستمرار فني وصوتي متطور للإيقاع الأندلسي الذي هو بدوره تأثر بمعطيات أو روافد تنتمي إلى جذور إسبانية إيبيرية غير

عربية كانت موجودة قديما بإسبانيا، واستمرت جنبا إلى جنب مع الإيقاع العربي الخليلي، وإن لم تأخذ حظها من العناية والاهتمام الضروريين نظرا لسيادة الثقافة الرسمية آنذاك التي كانت ترعاها الدولة الإسلامية الرسمية بالأندلس، وترى في بقائها واستمرارها وازدهارها استمرارا وبقاء وازدهارا لسيادتها وسلطانها في تلك المرحلة.

إذن ففي هذه التقنية (Calco Rítmico) لا يستلهم غوميث الشكل الهندسي الخطي الذي كتب بهما النصان (النص العربي وترجمته) وكلاهما كتب بأحرف لاتينية لأغراض علمية خالصة، وإنما يعمد إلى ذلك لإعطاء صورة عن التماهي الموجود بينهما إيقاعيا وخطيا، وليؤكد بأن هذا شعر الزجل له إيقاع أو بنية صوتية عروضية نبرية كالإيقاع الإسباني وليست بنية مقطعية كعروض الخليل العربي الذي نظمت به كافة النصوص الشعرية الكلاسيكية، كما أن في نصوصهما «تدوير» وهي طريقة مخالفة للأسلوب الشعري العربي المتين الذي تنتهي فيه الفكرة أو المعنى مع نهاية كل بيت، عكس ما نجده مثلا في الزجل الذي تمتد معانيه إلى أبيات موالية لاحقة.

ومن هنا يتضح في تصوره الفرق بين الشعر العربي العمودي الفصيح وشعر الزجل الذي هو أقرب في كل هذا إلى الشعر الإسباني منه إلى الشعر العربي الكلاسيكي، إذ أن الشعر العربي يفضل وحدة البيت ويقرنها بوحدة معناه ويكره التدوير، ويمجه الذوق العربي الأصيل ويعتبره عجزا من الشاعر لعدم قدرته على احتواء معانيه في بيت واحد لا يتعداه، فغوميث في سعيه المستمر هذا ومن خلال اعتماده على هذه التقنية في الترجمة كان يحرص كل الحرص على إيجاد الصلات أو عناصر الائتلاف بين إيقاع الزجل والموشح وبين الإيقاع الإسباني، فقد حاول من خلال أعماله التي تناولت هذا الفن بالدراسة أو بالترجمة إثبات درجات التشابه ومستويات التماهي الحاصلة بين الإيقاعين معا.

ومن ثم فليس غريبا أن توجه جهوده الكبرى في الترجمة إلى نصوص من هذا الفن (الزجل) بعينه وأن يتابع إنجازاته العلمية في ضوء قناعته وتصوراته بأنه إسباني وليس عربيا.

وقد ساعده نفوذه العلمي وعلاقته وطاقته التي لا تعرف الكلل والملل في العثور على نصوص مؤيدة لتصوراته ورؤاه حول أصول وامتدادات هذا الفن في الأندلس، فكان يعمل على سبر أغوارها وتقليبها من جميع أوجهها لاقتناص منها كل ما يريد، وما يزكي منطلقاته المستبطنة سلفا عن الموضوع.

فظل في أغلب مراحل حياته العلمية يبحث عن كل جديد منها كما كان يغتنم كل فرصة أو مناسبة ليعلن عن صحة أفكاره ومصداقيتها، ووجاهة النتائج التي يتوصل إليها في هذا الباب. ومن ثم كان يضع فرضياته التي كانت محكومة بنتائج معروفة سلفا، وبطريقة مسبقة حتما عن الموضوع المطروح، فيبحث لها عن مستند أو دليل مرجعي علمي، أو فني، أو تاريخي، أو اجتماعي يؤيد ما بناه حول هذين الفنين من قناعات.

ولهذا فغوميث كان يمارس في بعض الأحيان الترجمة الإسقاطية، خصوصا عند ترجمته أو دراسته لهذا الفن، فهو ينطلق من مسلمات نضجت سابقا عنده فيبحث لها في هذا الفن عما يزكيها، وهذا ما كان ينعكس على أعماله في بعض مظاهرها، بحيث تصبح هذه التصورات هي التي تقود أعماله وإنجازاته وتسيرها نحو النتيجة التي هي مرسومة سلفا ومنذ البداية دون أن ينطلق في كل ذلك من هذا الفن وينتهي إليه.

ولهذا اهتم كثيرا بهذا المبحث (مبحث ترجمة الزجل) وأولاه معظم جهوده العلمية، ولم يسخر ولو ربع هذه الجهود مثلا لخدمة العروض العربي الكلاسيكي، إلا في مناسبات قليلة جدا، حينما تطرق إلى الإيقاع الكلاسيكي كما نَظَّرَ له التيفاشي، لا لشيء إلا لكي يؤكد نظريته في إسبانية إيقاعات الزجل.

وحتى طريقة Calco Rítmico التي اعتمدها في نقل نصوصه لم يلتجأ إليها إلا لأنها تحافظ بصورة أمينة على عروض وإيقاعات هذا الفن أثناء عملية الترجمة، وتتيح إمكانات أكبر لمعرفة مكوناته الجوهرية، حتى بعد أن يخضع لعملية الترجمة والنقل من اللغة العربية إلى اللغة الإسبانية، وذلك لأهداف كما قلنا كامنة في تصوراته مسبقا وهي تأكيده على التشابه الكبير

بين الإيقاع الإسباني وإيقاعهما، وهي طريقة دقيقة توسل بها غوميث من أجل البحث عن أصول وجذور وامتدادات العروض الإسباني الإيبيري عموما الذي نما – في اعتقاده – مع الموشحات والأزجال باعتبارهما نماذجه وتجلياته الأولى المبكرة.

ونحن لا نشك إذن في دقة ترجمات غوميث لهذين الفنين أو لفنون شعرية أندلسية أخرى، أو نطعن في جودتها أو كفاءتها وعمقها فهذه أمور وحقائق مسلم بها من قبل كبار العلماء والباحثين في العالم، وإنما نشك في أنه كان موضوعيا نزيها وأنه كان ينجزها بدون خلفيات أو منطلقات أو رؤى مخالفة لما هو سائد في التصورات والقناعات العربية، بل إن هذه الخلفيات تظل تسيره وتؤطر أعماله وتوجهها مثل كيف يختار؟ وماذا يختار؟ وما هي المباحث أو النصوص التي تشكل الأولوية وتستحوذ على اهتمامه قبل غيرها؟

تركيب

وبناء على ما سبق فإننا نقر هنا بضرورة عدم الانسياق الكلي والمطلق وراء الأفكار التي تنادي بأن غوميث كان يدرس التراث الشعري الأندلسي بتجرد وبرؤى موضوعية وبدون خلفيات أو قناعات مسبقة توجهه وتؤطر أعماله من وجهة نظرها، ومن منطلقاتها المحكومة مسبقا بنتائج معروفة.

فكل ذلك يؤكد لنا عدم براءة أهداف الترجمة عنده وعدم موضوعيتها إزاء هذا التراث رغم دقتها وعمقها وبلاغتها وكفاءتها، فغوميث لم يكن عمله خالصا لوجه هذا التراث وإنما كانت هناك بواعث وملابسات ترتبط بالذات الإسبانية في سعيها إلى البحث عن أجزائها الثقافية والحضارية والتاريخية الكامنة في هذا التراث العربي الأندلسي.

وهذا التصور فرض عليه اللجوء من وجهة نظر انتقائية اختيارية إلى ترجمة نصوص لم يكن له بد من اللجوء إليها لولا توفرها على مختلف المعلومات الهامة المحيطة بثقافة إسبانيا العصر الوسيط في شتى تمظهراتها وتلويناتها حتى تكون منسجمة مع ما كان يطرحه ويبتغيه فيها.

حقيقة أنه تعامل مع التراث الأندلسي في شموليته ومباحثه المختلفة، ولكنه كان يركز بشكل أساسي واستراتيجي على ما كان يتوفر فيه من معطيات تنتمي مرجعيا إلى المنظومة الحضارية والثقافية الإسبانية.

وبذلك كان غوميث يصدر عن رؤى غريبة في كثير من آرائه حول تمجيد الذات الإسبانية في جوانبها المشرقة في مرحلة العصر الوسيط.

إن غوميث وغيره من المستعربين الإسبان المحدثين أمثال خوليان ريبيرا وآنخل غونثالث بالنثيا وميغيل آسين بلاثيوس وغيرهم ينطلقون في تعاملهم مع التراث الأندلسي من مسألة «المركزية الإسبانية» في مقابل «المركزية الأوروبية»، ومن مسألة تضخيم الذات الإسبانية بإرجاع كل شيء تأثرت به دول أوروبا إلى التراث الأندلسي، هذا التراث الذي هو – حسب تصورهم – في عمقه وأصوله وامتداداته ثقافة إسبانية في تجلياتها القديمة المبكرة، بناها إسبان مسلمون بتفكير وعقلية إسبانيين محليين لكن بلغة عربية.

وبالتالي فإن تأثر هذه البلدان الأوروبية بشتى أنواع المعرفة والآداب والفنون الأندلسية إنما هو في بعده وجوهره تأثر بالمعرفة والآداب والفنون الإسبانية القديمة للعصر الوسيط. هذا التصور نجده بحدة بالغة الخطورة عند آنخل غونثالث بالينثيا حينما يقول: «وفي كل الحالات عندما نتذكر التراث الذي أضافه الإسبان المسلمون إلى الحضارة الأوروبية، نشعر بالزهو لأن هؤلاء الذين خلفوا لنا هذه الروائع الفنية من الزجل والموشحات والنظريات الفلسفية التي تربى عليها المفكرون الغربيون وكتب العلم والطب التي أسهمت في أن تجعل من الحياة الإنسانية شيئا أجمل وأفضل، والذين بلغوا القمة بالحضارة على أيامهم، وجعلوا من إسبانيا أرقى دول أوروبا ثقافة. هؤلاء كانوا أجدادنا، من جنسنا وليس عدلا أن نجردهم من إسبانيتهم لمجرد أنهم كانوا مسلمين»[24].

ومن هنا تتجلى الأهداف الإستراتيجية والمركزية التي ينبني عليها الاستعراب الإسباني الحديث عامة في رد كل إبداع أو فن أو تيار علمي أو فكري ظهر بإسبانيا إلى جذور إسبانية لاتينية قديمة.

بينما اتصفت إنجازات العلامة محمد بنشريفة في تناولها للأزجال الأندلسية كأفق للدراسة والبحث والتحليل بالنزاهة والموضوعية، حيث سعى من خلالها إلى وضع أسس علمية قائمة على تصورات ورؤى لا تلغي الأثر الإسباني الإيبيري في هذه النشأة، كما لا تنتصر بشكل مطلق وأحادي الجانب للتصورات العربية، وإنما تحتكم إلى منطق التاريخ والتفاعل الثقافي والحضاري بين التراثين: التراث العربي /الإسلامي والمسيحي الإيبيري الذي أضحى من ثمراته نشوء هذه الفنون الشعرية المستحدثة بإسبانيا الإسلامية وتطورها.

الهوامش

1 – بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة سنة 2006، الجزء الأول، ص:573.

2 – Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. P 335

3 – بنشريفة محمد، «تاريخ الأمثال والأزجال في الأندلس والمغرب» منشورات وزارة الثقافة، الجزء الأول، ص:179.

4 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 13–14.

5 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 30.

6 – نفسه، الجزء الخامس، من ص: 43 إلى ص: 51.

7 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 45.

8 – نفسه، ص: 158.

9 – نفسه، الجزء الخامس، ص: 167.

10 – بحراوي حسن، «أدب محمد شكري: من الهامشية إلى المركزية»، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، السبت 14 يونيو 2003، ص: 3.

11 – García Gómez, E."Ibn Quzmān editado por Nykl". Al-Andalus. Vol. I Fasc: II (1933) Págs.: 453-456.

12 – انظر بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها»، ترجمة إلى العربية شعير محمد عبد الهادي وراجعه العبادي عبد الحميد، الطبعة الأميرية، القاهرة 1951، القسم الفرنسي من الكتاب، ص: 31.

13 – المرجع السابق، القسم العربي منه، ص: 27.

14 – García Gómez. E. Todo Ben Quzmān. Madrid, (Prólogo)

15 – García Gómez, E. "Aben Guzmān, una voz en la callé (siglo XII)", Cruz y Raya. (1933)

16 – Vallvé Bermejo, J. "Don Emilio García Gómez, conde de los Alixares" Cairo, 1998. p: 340.

17 – بروفنصال، «أدب الأندلس وتاريخها» ترجمة إلى العربية شعيرة محمد عبد الهادي، القاهرة 1951، ص: 45 – 46.

18 – أمثال ريبيرا، وبروفنصال ومننذث بيدال وغيرهم.

19 – Gibert Soledad. "Sobre el (Todo Ben Quzmān) de García Gómez" Al-Andalus. Vol. XXXVII. Fasc: I. (1972). p :234

20 – García Gómez, E. "El zéjel X de Ibn Quzmān" Al-Motamid, 12. Larache. 1948.

21 – انظر مكي محمود علي، «ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي»، ص: 77.

22 – نفسه، ص: 98 (الهامش).

23 – لم نقل هنا «كل عنايته بهذين الفنين» أو انصرافه المطلق إليهما، وإنما أوردنا كلمة «جل»، لأنه ترجم في أثناء ذلك نماذج من الشعر الأندلسي الكلاسيكي، فواكب العمليتين معا وفي نفس الوقت، وإن كان اهتمامه آنذاك بالزجل والموشح أكثر وأبرز.

24 – مكي الطاهر أحمد، دراسات أندلسية في الأدب والتاريخ والفلسفة دار المعارف، القاهرة الطبعة الثالثة 1987.

الصور

https://i.ytimg.com/vi/3762QKS110k/maxresdefault.jpg

http://3.bp.blogspot.com/-ThPtp1cWZKA/VBqUV8iumrI/AAAAAAAAFSw/6KV-PapMtJZk/s1600/La%2BVisita%2B-del%2Bpntor%2Ba%2BDamas%2C%2B-Siria..jpg



الشاعر محمّد المرزوقي
وقصيدته الشعبية

د. أحمد الخصخوصي - كاتب من تونس

موضــوع هذا الدرس هو قصيدة من القصائد الشــعبية المفردة التي أنشــأها الشــاعر التونسي محمّــد المرزوقي ولعلّه مــن المفيد- قبل طــرق القصيدة وتنــاول متنها بالتحليل والاســتقراء والاســتنتاج والتأويل - أن يتلبّث المرءُ بعض التلبّــث ليقف وقفة تعريفية موضوعها الشــاعر وهــو محمّد بن مصطفى بن علــيّ، وقد ولد بالعوينــة[1] التابعة لمدينة دوز[2] الصحراويــة في 22 ســبتمبر 1916 وتــوفّي بتونس في 14 نوفمــبر 1981. حفظ محمّد المــرزوقي القرآن الكريم بمســقط رأســه ثمّ اتّجــه إلى تونــس العاصمة ليلتحــق بالتعليم الزيتوني عــام 1930 وتابع الدروس التي كانت تقدّم بالمدرســة الخلدونية[3] وأحرز منها عام 1935 ديبلومهــا كما أحرز الشــهادتين الزيتونيتين الأهلية[4] ثمّ التحصيل[5] ســنة 1944.

لمحمّــد المــرزوقي شــخصية متعــدّدة الأبعــاد، ويظهر ذلك مــن خــلال التكويــن الــذي اكتسـبه وكذلــك من خلال نشــاطه الــذي لم يقتصر علــى مجال واحــد، ذلك أنّــه انخرط في العمــل الصحفي الــذي كان يعــدّ مذنبا من مذانــب النضال الــتي تصبّ في جــدول الحركــة الوطنية المتناميــة في ذلــك الوقــت وقــت الاســتعمار الفرنســي. والحاصــل أنّ محمّــدا المــرزوقي أديب[6] وشــاعر[7] ومــؤرّخ[8] ومحقّق مخطوطــات[9] وحافظ ذاكرة تاريخيــة[10] وأدبية[11] وشــعبية[12] وقد ترك مكتبة ثريّــة متنوّعة تربو على ثلاثين عنوانــا ممّا يكســب آثــاره بعدا موســوعيا إلى حــدّ معتبر.

علــى أنّ الجانــب الــذي يعنينــا أكــثر مــن غــيره هو الجانــب المتّصل من قريــب أو من بعيد بالتراث الشــعبي ســواء من حيــث التنظــير أو من جهــة الإبــداع. ويمكن للمــرء أن يذكــر في هذا الصــدد خاصّة مؤلّــف «مع البدو في حلّهــم وترحالهــم»[13] وكتــاب «الأدب الشــعبي في تونس»[14]. ويتبــيّن من مجمل مــا تقدّم أنّ هــذا الأديب ظــلّ بدويا حــتّى النخــاع كمــا يقــال. ويظهــر ذلك من خلال اهتماماته وأنشــطته وتآليفه ســواء منها ما اتّصل بالتمثّــل النظــري أو ما تعلّــق بالممارســة الإبداعية.

ويمكــن القــول إنّ محمّــدا المــرزوقي بــدوي الأصــل والمنشــإ والتربيــة والثقافــة بمــا هــي تمثّل وممارســة. ينتمي إلى قبيلــة «المرازيق»[15] وهي منبع الشــعر تاريخيا وواقعيــا، فمنطقــة «دوز» التي يقطنونها تعتــبر من أهمّ مواطن الشــعر الشــعبي[16] ومخازنــه في القطــر التونسي شــأنها في ذلــك شــأن منطقــة «المزّونة»[17] أحــد مواطن قبيلــة «المهاذبــة»[18] حيــث مازال الشــعراء متمرّســين وناشئين ينشدون الشــعر ارتجالا في مختلف الموضوعات والمعــاني والأغــراض والقوالب[19].

ومجمــل القــول في القصيــدة التي نقبل علــى تحليلها إنّ بيئتهــا العامّة الحاضنــة لها بيئة بدويــة صرف وذلك تبعا لثقافــة منتجها.

قُــدّم إلينا أحيانــا من القصيدة أبيــات تمهيدية ثلاثة هذا نصّها:

ركبت[20] ركوب[21] الفراسين

لحقت[22] خليل غزاته[23]

رمّاية[24] النبل[25] بالعين

حربات[26] على الصدر جاته[27]

فكّت[28] سلاحه مسيكين[29]

وبشعورها[30] كتّفاته[31]

وتنهض الأبيات بوظيفــة مخصوصة تتمثّل في تهيئة المســتمع لتقبّل القصيــدة شــكلا ومضمونــا. والأبيات الثلاثــة – في هــذا المقام– عبارة عن شــعار يُرفــع وعنوان يُوضع لإعــلان متّجه القصيــدة والإفصاح عــن طابعها. فيتهيّأ الســامع تهيّــؤا نفســيا ويتقبّل متنهــا في نوع من الانســجام من حيث يــدري ولا يدري.

وفي ما يلــي نــورد القصيــدة بعنوانها ونصّهــا متبوعا بشــرح لعدد مــن عباراتها:

عيون سود مكحولين

عيون سود مكحولين[32] ع[33] المسميّة[34]

قرابيل[35] مليانين[36] كبّوا[37] فيّ

***

عيون سود ع المشكاية[38]

منهم عذابي ومحنتي وشقاي[39]

شبّوا[40] قداي[41] اللطف يا مولايَ[42]

ردفوا[43] رداي[44] ومزّقوا جواجيّ[45]

عامين ما القيتش طبيب لدايَ[46]

واللّي فحصني زاد[47] على ما بيّ

***

ما لقيت من داواني

عامين في سحر العيون نعاني

كلّ من يراني يقول هذا فاني[48]

لو كان جاني تغتفر ها السيه[49]

لكن هجرني وما بغى[50] يهواني

مكر[51] مكر خلّى[52] كبدتي مشويه[53]

***

قرابيل في يد مدلّل[54]

ولد رمح[55] قلبه ع العدّو متغلّل[56]

راكب[57] مخلخل[58] كيف بيه تزلزل[59]

حرّم وحلّل لا عطف ع الحيّه[60]

نوّض[61] قتل الأوّل الثاني كمّل

خلّى جنايز ع الوطى[62] مرميّه[63]

***

هكاك[64] كيف كووني

عيون ولفتي[65] حربات في مكنوني[66]

زادوا محوني[67] بسحرهم سحروني

خلّوا عيوني دموعهم مجريه[68]

يا هل ترى[69] بعد ما قهروني

يسخفش[70] صاحبهم ويرفق بيّ

جاءت قصيدة «عيون سود مكحولين» في قالب معيّن من الشعر الشعبي يسمّى الملزومة المثنّاة تتألّف من طالع يشتمل على غصنين اثنين تليهما الأدوار وعددها أربعة يتكوّن كلّ دور منها من ستّة أغصان، ويسمّى الغصن الأخير من الدور «المكبّ» ويتّفق مع الطالع في القافية.

ويمكن رسم هيكل القصيدة العامّ على الصورة التالية :

الطالع	ـــــــــ ا ـــــــــ ا
الدور 1	ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا
الدور 2	ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا
الدور 3	ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا
الدور 4	ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا ـــــــــ ب ـــــــــ ا

وقد جاء البيت الأوّل مصرّعا[71] والتصريع في الشعر عند صاحب (اللسان) هو تقفية المصراع الأوّل مأخوذ من مصراع الباب وهما مصراعان[72]. قال الأزهري: «والمصراعان من الشعر ما كان فيه قافيتان في بيت واحد»[73] أي أن يجعل الشاعر عروض الشعر كضربه. «وإنّما وقع التصريع في الشعر ليدلّ على أنّ صاحبه مبتدأ إمّا قصّة وإمّا قصيدة»[74].

ولعلّ هذه الدلالة المزدوجة تنطبق على قصيدتنا هذه إذ تروي قصّة من القصص التي تنطلق منذ البيت الأوّل بجملة اسمية إخبارية مبتدؤها وصف وخبرها حدث. لا شيء يظهر في المشهد سوى عينين سوداوين مكحولتين ولا شيء يحصل سوى طلق ناري مدوّ يصيب الجسم في الصميم إصابة مكينة.

ولعلّ أقرب صورة إلى الأمرين معا وآلفها معنى وأوفاها مغزى ما يعبّر عنه الفرنسيون بقولهم «ضربة الصاعقة»[75]. أمّا العرب فيعبّرون عنه «بالحبّ من نظرة واحدة»[76] كما يذهب إلى ذلك ابن حزم الأندلسي في مؤلّفه «طوق الحمامة في الألفة والألاّف». إنّها نظرة واحدة تصدر من العينين صدور طلقة الرصاص من البندقية. يذكر الشاعر صاحبهما في الافتتاح وهو «المسميّة» ثمّ يذكر في الاختتام هذا الصاحب بقوله «صاحبهم» ويعني بهذه العبارة صاحب العينين.

لا شيء يذكر عن الإطار المكاني اللهم ما يوحيه المقام الذي يُماشي الساحات الفسيحة والفضاءات المفتوحة ومن بينها الصحراء في اتّساع أرجائها وترامي أطرافها ووعث ما بها من مفازات وملمّات وأهوال لا يطيقها إلاّ أصحاب الشدّة وذوو البأس. ومن عجب أنّ صاحبة العينين بما هما مصدر للتعبير الوجداني ومعبر للتواصل



الإنساني لا تظهر بصفتها جسما مجسّما. وفي مثل هذا المنحى التصويري نوع من الترفّع عن الأوصاف الحسّية والأشكال المادّية، فلا بدن يلوح ولا جسد يظهر ولا أطراف تُلحظ ولا أوصال تبدو. صحيح أنّ لها صفات لكنّها صفات في عمومها متعالية، فهي حسب نسختي القصيدة المتوفّرة «المسميّه» باعتبار شهرتها السائدة وصيتها الذائع. وهي «المسويّة» بالنظر إلى استوائها واعتدالها وكمالها، وهي «المعفيّة» بصفتها مصونة في حرز حريز لا تمتدّ إليها يد المقترب ولو أراد ذلك وسعى إليه، وهي «العربيّة» نظرا إلى شريف أصلها وكريم محتدها وصافي بداوتها طهارة وعفّة، وهي المشكاية[77] التي يعزّ نيلها ويصعب إدراكها، فشأنها أقرب إلى السراب الذي يحسبه الظمآن ماء حتّى إذا جاءه لم يجده شيئا لصفاتها المتّسمة بالتغيّر المنعوتة بالحوولة الدائمة والمحبّة من جانب واحد.

ومجمل الصفات المذكورة قلّما تجتمع في شخص واحد، وهي مماهية للكمال مقاربة للمثالية. ولا يفوتنا في هذا الباب أن نقيس البون الشاسع الذي يفصل بين هذه الرؤيا للمرأة من جهة وما لحق بعض الأشعار الشعبية التونسية من قبلُ من إغراق في الوصف الحسّي وإسراف في السطحية ومبالغة في الابتذال الذي يصل أحيانا إلى أقصى درجات الإسفاف المعبّر عن الانحدار التام وعن سخافة العقل وبهيمية العاطفة وفساد الذوق وانحطاط النفس[78]. وهنا يبرز الرد العملي والتصوّري على تلك الحقبة التي ازدُريت فيها بعض القصائد الشعبية وابتُذل فيها الفنّ الوطني وما ينجرّ عن ذلك من نيل لذاتيتنا الألقة وثقافتنا الناصعة وحضارتنا الإنسانية المتطوّرة. ولقد شعر التونسيون بأنّ هويّتهم الثقافية مهددة إلى حدّ كبير، وذلك بالنظر إلى مساعي السلطات الاستعمارية الفرنسية إلى فرض إرادتها على المجتمع التونسي. والمعروف أنّ الفرنسيين – خلافا للثقافة الانجلو-سكسون ونهجهم الذريعي – يعوّلون كثيرا على التسرّب الثقافي وعلى تأثير الثقافة لإقناع البلدان المولّى عليها بأنّ منوال الفرنسيين الثقافي هو الأنموذج الحضاري الأرقى الذي يتعيّن اتّباعه وتبنّيه. وممّا زاد النخب الثقافية التونسية خشية على سلامة الجسم الثقافي الوطني ومناعته أنّ عددا من المنتمين إلى الجاليات الأجنبية المتعاظمة من الإيطاليين وحتّى من المواطنين المحلّيين من اليهود قد انخرطوا في مثل ذلك المشروع الاستعماري سواء كان ذلك بإرادتهم أو بغير إرادتهم ودون وعي منهم. وقد ضاق مثقّفو تونس ووطنيوها ذرعا بتلك الهوّة السحيقة التي تردّت فيها جوانب من الثقافة التونسية خاصّة من حيث مضامينها الهابطة وسجلّها اللغوي المسفّ وقيمتها المتدنّية في جملتها.

وممّا يسترعي الانتباه مظاهر الطباق اللفظي ومتمّمها وهو المقابلة المعنوية، هذه المقابلة التي تقسم القصيدة شطرين عموديين متلازمين من مبتدئها



إلى مختتمهـا. يلمـح اللامح طرفـين متقابلـين كارّ وفارّ لاحق وملحوق سـالب ومسـلوب كاتـف ومكتوف غالب ومغلوب آسـر وأسـير صائد وطريد ظالم ومظلوم جاذب ومجـذوب تابـع ومتبوع مُعـذِّب ومُعذَّب فاتـن ومفتون مبادر بالأفعـال ومُتلقّ لها قـويّ وضعيف مُمـزِّق ومُمزَّق هاجر ومهجور شـاو ومشـويّ كاو ومكويّ قاتـل ومقتول طاعـن ومطعـون قاهـر ومقهـور مبعث للأحـداث من جهة ومسـتقرّ لهـا من جهـة ثانية.

ويتأكّـد هـذا المنحى الثنـائي عندمـا يقبل المرء على تحليـل القصيـدة تحليـلا صوتيا للوقـوف علـى بنيتها في أدنى مسـتوياتها اللغويـة. وفي هـذا الصدد يجـد الباحث أنّ مجمـل المقاطع الطويلـة يظهر علـى المقاطع القصيرة فعـدد الأولى 267 وعـدد الثانية 69، وبذلك تكون نسـبة الثانيـة من الأولى مـا مقـداره 26.5 % مقابـل 63.5 %. ويعـني ذلـك –في مـا يعـني– أنّ القصيـدة –في مجملهـا– غنائيـة الطابـع على وجـه العموم. غـير أنّ الـدارس إذا التفـت إلى ما بداخـل المقاطع الطويلة مـن تصنيف ألفى المقاطـع الطويلة المنغلقـة طاغية على المقاطـع الطويلة المنفتحة، فعـدد الأولى 150 وعدد الثانية 117 أي بنسـبة 56 % مقابل 44 %. ولمثل هذا الطغيان –ولو كان نسـبيا– دلالتـه التي تعكـس نوعا مـن الثنائية التي فيهـا حظّ من الكفـاف ونصيب مـن التعادلية، وبهذا يضـحي للقصيدة عند تدبّـر عدد من مظاهرهـا نوع من الثنائيـة التي يمكن أن نقـول إنّها عبارة عـن وجه وقفـا إن جاز القـول وصحّ التعبير. ذلـك أنّ المقاطع الطويلة المنغلقـة تفيد في مجرى العادة التماسـك والصلابة والقوّة والعـزم والجلاد والحزم ورباطـة الجأش والحسـم إضافـة إلى خفّة الـروح ومراح الفارس وأرن الجـواد دون أن تقصي الخاصيّـة الثانية التي تؤدّيهـا المقاطع الطويلة المنفتحة والـتي تفيد بطء الحركة وتأوّدهـا وترنّحها وتثنّيهـا وميلانها وميسـانها وتردّدها بما يناسـب الطابع الغنائي وهو الطابع الثـاني. وعند هذا الحدّ تبدأ معالـم القصيـدة في الظهور وتتّضح شـيئا فشـيئا ملامحها المخصوصة القائمة على الثنائية التالية: نشـيد الملحمـة من ناحيـة ومغنى المأسـاة من ناحيـة أخرى.

وعلى هـذا النحو بـرزت خاصّية القصيـدة هذه حتّى قبل تناول السـجلّ المعجمي الزاخر في واديه الأوّل بأدوات الحرب ومعدّاتها وآلاتها ومتعلّقاتها وأسـلحتها التقليدية منها والعصرية ومنها النبل والحربـات والرمح والقرابيل أو الغـدّارات إلى جانـب الأعمال الحربيـة كركوب الجواد سـواء كان مضمـرا[79] أو مصرّحـا به[80] أو بتوجيه السـهام وتسـديد الضربـات والتدبـير الماكـر لحيل المبارزة بما يصيـب الأهـداف إصابـات مكينـة نافذة قويّـة عنيفة تخترق «الجواجي» وتمـزّق الأحشـاء وتشـوي الأكباد وتكـوي الأبدان وتُجري الدموع.

واللافــت للانتباه هو الطاقــة التحويليــة الهائلة التي تؤدّيهــا صيغ التعديــة والجعلية وأفعــال التحويل[81] التي تنقل الطرف المقابــل من حالة إلى أخرى، هــذه الطاقة التي تجعل مــن الفاعل قوّة قاهــرة مطلقة النفوذ الــذي لا يلتزم بقانــون إلاّ إذا كان من وضعه هــو دون غيره تحريما وتحليلا.

ويجد المــرء مقابل هــذه المظاهــر الملحمية عــددا من المظاهر المأســوية فيها كثــير من الآلام والمحن وأشــكال الشــقاء والعذاب المتواصل المتصاعد بما هــو تحريق وكيّ وتمزيــق وشيّ. نجــد لــكل ذلك صــدى أليفــا في خلجات العواطف وخفقات الوجدان، وذلك من خلال الأســلوب الإنشــائي القائــم بالوظيفــة التأثيريــة التي ينهــض بها النداء[82] والدعــاء[83] والتمنّي[84].

وعلــى هذا النحو تتواصــل الثنائية الهيكليــة: ثنائية الملحمة والمأســاة لتخترق القصيدة عموديــا من مبتدئها إلى منتهاهــا، هــذا المنتهــى الــذي يبقــى مفتوحــا علــى احتمالــين أحدهمــا موجود هــو اليــأس وبــرده وثانيهما منشــود هــو الأمــل في أن يعطــف صاحــب القــرار على المحــبّ ويرفــق به ويــرقّ لــه وهذا هــو المتمنّى.

ومثلمــا اســتهلّت القصيدة بفضاء مفتوح ومســاحة حــرّة وإطار رحــب أوحاه المقــام العــامّ تُختتــم القصيدة بانفتاح علــى مختلف الاحتمالات الملحمية أو المأســوية أو كليهمــا معا.

وكأنّ هــذا الفضــاء الرحــب هو الــذي يوائــم وظيفة الشــعر الجوهرية المتمثّلة خاصّة في عــدم الالتزام بالقيود وقلّــة الوقوف عنــد الحدود. ويظهــر ذلك خاصّــة في أن يحيط الشــاعر بالأمــر بنوع مــن الإيحاء فــلا يتحدّث عن الــذات بقدر ما يصــف أثرها الصاعق ولا يــدري المرء على وجــه التحديد أهو أثــر في صاحب المأســاة أم هــو أثر في المحيط الإنســاني بأجمعــه حتّى لكأنّنــا عند ســماع نداء الاســتصراخ ودعاء الاســتغاثة نــرى رأي العــين الأعناق مشــرئبة والجــوارح متحفّــزة والأيدي ممــدودة والأكفّ مفتوحــة في ترقّب وانتظار وخشــية آملــة لإرادة صاحب الشــأن، ذلك أنّ الشــعر في جوهر وظيفتــه ليس أن يقول الشــاعر كلّ شيء بــل يــوحي كلّ شيء ويحلــم النفــس[85] حســب ما يراه بعض النقّاد[86] المتمرّســين بقضايا الشعر.

وفي مــا يتّصــل بالقصيدة مــن حيث حبكتهــا الفنّية يمكــن القــول إنّهــا تعمّ المــتن بأكملــه على غــرار بنيتها الهيكليــة من جهة الجنــس الأدبي، ويمكــن القول كذلك إنّهــا قائمة أساســا على التكثيــف، هــذا التكثيف الذي يشــمل المفــردات[87] ويــؤول بــدوره إلى تكثيــف معنوي. ولا يتوقّــف الأمــر عند ذينــك الحدّين بــل يتجاوزهما إلى التكثيــف المجــازي[88] ثــمّ إلى التكثيــف الإيقاعــي القائم على القــوافي الداخليــة[89] أو ما يســمّى بالترصيــع. وهذا التكثيــف القائــم علــى أكثر مــن مســتوى[90] هــو الذي يضفــي على القصيــدة نصيبا مــن التماســك وحظّا من الانســجام الداخلي الذي يجعل لحمتها مبرمة ونســيجها محكما كأحســن مــا يكــون الإحــكام ويخرجهــا في أجمل الصــور الفنّية.

وتروي الملزومــة في مجرى العادة قصّــة من القصص مثلمــا هو الحال في قصيــدة الحال.

وإذا تســنّم الباحث شــرفا من أشــراف الأدب ليلقي نظــرة إجماليــة علــى ســبيل مقارنــة هــذه القصيــدة الشــعبية بالقصائد الماثلة في الأدب ســواء منها ما أُنشد أو مــا غُنّي ألفى لها وشــائج جامعــة لا تكاد تمــيّز بين هذه والأخــرى ســواء من حيــث الجنــس الأدبي أو مــن حيث الأســلوب الفنّي.

أمّــا مــن الناحيــة الأولى فلا فــرق يذكر بــين قصيدة الحــال وأبيــات أبي الهيجاء جوهر بن عبــدالله العدني[91] إذ يقــول [الطويل]:

إذا جيّش الأحباب جيشا من الجفا
بنينا من الصبر الجميل حصونا
وإن ركبــوا خيل الصــدود مغيرة
أقمنا عليها للوصال كمينــا
وإن جرّدوا أسيــافهم لقتالنــا
لقيناهمُ بالذلّ مذعنينـــــا
وإن لم يروا في ودّنا ووصالنــا
صبرنا على أحكامهمُ ورضينـظا

والحــقّ أنّ قصيــدة محمّــد المرزوقي تبــدو أقــلّ بحثا وصنعة وأقــوى جزالة وأكثر حيويّة وحرارة وأشــدّ توهّجا.

وأمّـا مـن الناحيـة الثانيـة فمثلما يعـرض الأعشى ميمون[92] عن المشـبّه (وهو الممدوح) ويقبل على المشـبّه بـه (وهو نهر الفرات) يسـتدبر شـاعرنا الحبيبة ونخوتها ويسـتقبل الفـارس المحـارب ليختصّـه بسـتّة غصون (وهو ما يقابل سـتّة مصاريع أو ثلاثة أبيـات) في نوع من التوسّـع الغنائي والاسـتطراد الهـادف إلى توفية الحبيبة نصيبهـا من الفتنـة والفتـك وحظّها في الحـوك والتأثير الراجعين إلى حقل الفروسـية ومقوّماتها مع الفرق الماثل في تمجيـد المبارز الفـرد في مواجهة الجيـش المجيّش.

يقول محمّد المرزوقي في الدور الثالث من القصيدة:

قرابيل في يد مدلّل

ولد رمح قلبه ع العدّو متغلّل

راكب مخلخل كيف بيه تزلزل

حرّم وحلّل لا عطف ع الحيّه

نوّض قتل الأوّل الثاني كمّل

خلّى جنايز ع الوطى مرميّه

وهـذا النـوع مـن المجـاز ربّمـا كان نوعـا مـن أنواع الاسـتعارة في معناهـا العامّ على الأقـلّ، إنّها الاسـتعارة الترشـيحية أو الاسـتعارة المرشّـحة التي لا تقلّ شأنا عن تلـك الـتي اسـتقلّها الأعـشى ميمـون بن قيس شـكلا تعبيريـا طريفـا وذلك في قوله وهـو يمدح هـوذة بن عليّ الحنفـي [المتقارب]:

فأنت الجواد و أنت الّذي

إذا ما القلوب ملأن الصدورا

جدير بطعنة يوم اللقاء

يضرب منها النسا النحورا

و ما مزبد من خليج البحار

يعلو الإكام ويعلو الجسورا

بأجود منه بما عنده

فيعطي الألوف و يعطي البدورا[93]

أو في قوله في توسّـع أوسـع وهو يمدح قيـس بن معد يكرب [المتقارب]:

أخو الحربِ لا ضرعٌ واهنٌ

ولمْ ينتعلْ بقبالٍ خذمْ

وما مزبدٌ منْ خليجِ الفرا

تِ جونٌ غواربهُ، تلتطمْ

يكبّ الخليّة ذاتَ القلا

عِ قد كادَ جؤجؤها ينحطمْ

تكأكأ ملاّحها وسطها

منَ الخوفِ كوثلها يلتزمْ

بِأَجْوَدَ مِنْهُ بِمَا عِنْدَهُ

إذا ما سماؤهمْ لمْ تغمْ[94]

وبالعودة إلى اسـتعارة محمّد المرزوقي الترشـيحيّة تجدر الإشـارة إلى أنّهـا ذات قيمـة في ذاتهـا من ناحية سـجلّها المجـازي وفي وظيفتها مـن ناحية أخرى إذ لـم تكن رياضة أسـلوبية أو ترفا بلاغيا يغلـب عليه طابع الاسـتعراض والتعالـم بل كانـت عبارة عـن تعبير مخصـوص يهدف إلى تجسـيم قاعدة أساسـية مـن القواعد المميّزة لجنس الملحمـة. إنّهـا قاعـدة تكبـير البطـل وتضخيـم أعماله وتفخيـم آثـاره مـدى وبقـاء، فقد خـصّ الشـاعر بطل القصيـدة الفـذّ بسـتّة أغصـان كاملـة غـير منقوصـة ليضفـي عليـه ما شـاء من صفـات الكمـال والجلال.

ومثـل تلك المضامـين والمعاني وما صاحبهـا من صيغ بلاغية ومن أشـكال تعبيرية وأسـاليب فنّية تـؤدّي نداء المسـتصرخ البائـس ودعاء الداعـي الملهـوف وكأنّنا نرى المسـتصرخ الملهوف جسما مجسّـما ترتجف أطرافه وتهتز جوارحـه وترتعش فرائصـه وترتعد أوصالـه رافعا كفّيه تضرّعـا وخضوعا وكأنّنا نسـتبطن دقائق نفسـه الحرّى ومهجتـه المكلومـة وقـد مُـزّق كلّ ممزّق وذهبت نفسـه حسـرات على حالـه ومآله. أمّـا إذا خضع المحـبّ للأمر الواقع واسـتكان لإرادة القوّة المسـيطرة فإنّ نفس المحبّ تسـتكين في لـذّة أليمة إن شـئنا أو ألـم لذيـذ إن أردنا إلى أقصى درجات القـرار. ليرّق الحبيب لحـال المحبّ ويرأف به ويشـفق عليه.

ويكاد المستمع في عديد المواطن يلمس في عبارات محمّد المرزوقي نغمات انتفاضة الاستفهام الإنكاري وصولة النفي القاطع وتبكيت الاستحالة الجازمة.

ومهما يكن من أمر اجتهاد الواصف لعمل الشاعر فإنّه يبقى قاصرا لا يفي بالحاجة ولو في حدودها الدنيا، ذلك لأنّ الوصف ليس من جنس الموصوف الذي هو من مجال السماع والإحساس اللذين يعجز عنهما الكلام ويقف دونهما. وعلى هذا النحو ينتقل المتقبّل وهو يتابع مراحل الملزومة «عيون سود مكحولين» من ملحمة الحبّ التي حملتها القصيدة إلى فضاء آخر أوسع أرجاء وأرحب أفقا، إنّه ملحمة الفنّ التي حملها الشاعر محمّد المرزوقي في استجابة أليفة حميمة لمشروع فنّي ورؤيا ثقافية نهضت بهما مدرسة الشعر الرائدة في ردّ نظري وإجرائي على ما تهدّد الشعر الشعبي من محاولات التغريب والتهجين وهكذا وفّق الشاعر محمّد المرزوقي في الدفاع عن ذاتية وطنه وثقافته وهويّته الحضارية كما أفلح في السموّ بشعره إلى مراتب الإبداع الفنّي الأصيل ذي القيمة الخالدة.

الهوامش

1 - العوينة هي أحد الأحياء الثلاثة لمدينة دوز والحيّان الآخران هما دوز الغربية ودوز الشرقية.

2 - دوز: إحدى مدن ولاية قبلي بالجنوب التونسي، وتبعد عن العاصمة التونسية باتّجاه الجنوب حوالي 550 كيلومترا. تتميّز مدينة دوز بمناخ صحراوي حارّ وجافّ، ولها واحة ممتدّة وتتبعها العديد من القرى. كانت دوز إلى وقت قريب تعرف باسم المرازيق لأنّ أغلب سكّانها ينحدرون من قبيلة المرازيق العربية، و تنقسم دوز إلى ثلاثة عروش كبرى وقد سكنها إلى جانبهم عروش أخرى أهمّها: الشتاوى والعجامنة والكمايلية التي عاشت في المنطقة قبل ومع وصول المرازيق.

3 - المدرسة الخلدونية: تقع في تونس العاصمة هي أوّل مدرسة ذات طابع تجديدي تمّ إنشاؤها في تونس سنة 1896 من قبل حركة الشباب التونسي بقيادة بشير صفر. كان الهدف منها إعطاء ثقافة علمية في وسط المجتمع الثقافي العلمي وخصوصا خرّيجي جامع الزيتونة ذلك أنّ تعليمهم ديني فقط. كانت تُدرّس فيها علوم الجغرافيا والرياضيات والحقوق إلى جانب اللغتين العربية والفرنسية. كانت تموّل من خلال هبات وتبرّعات يقدّمها أعضاء حركة الشباب التونسي. في 20 سبتمبر 1903 قام المجدّد والمفكّر محمّد عبده بزيارة المدرسة وقدّم بها محاضرة.

4 - شهادة الأهلية هي ما يعادل شهادة ختم الدروس الإعدادية.

5 - شهادة التحصيل هي ما يقابل شهادة الثانوية العامّة أو الباكالوريا كما يقال في منطقة البحث.

6 - لمحمّد المرزوقي مجموعات قصصية، وهذه عناوينها «عرقوب الخير» صدرت عام 1952 و«في سبيل الحرّية» صدرت سنة 1952، و« بين زوجين» صدرت سنة 1975 و«جزاء الخائنة» صدرت عام 1946.

7 - ولهذا الأديب مجموعات شعرية وهذه عناوينها «دموع وعواطف» وهو ديوان صدر عام 1946 ومجموعة «بقايا شباب» صدرت سنة 1966، و«مختارات من شعر المهرجانات» وهو من جمعه وتحقيقه، صدر عام 1969 و«بورقيبيات» صدرت سنة 1981.

8 - من مؤلّفاته في مجال التاريخ كتاب «معركة الزلاّج» وهو كتاب مشترك مع الجيلاني بن الحاج يحيى أرّخا فيه للمصادمات التي وقعت عام 1911 بين التونسيين والقوّات الاستعمارية حول مقبرة الزلاّج وصدر عام 1981 - «الدغباجي، حياته وأعماله»، وقد أرّخ فيه لأحد أشهر المقاومين التونسيين، وصدر عام 1969- «ثورة المرازيق»، بالاشتراك مع عليّ المرزوقي، طبعة 1979 - «دماء على الحدود»، وقد اهتمّ فيه بثورة عام 1915 بالجنوب التونسي وعلى الحدود التونسية الليبية- «صراع مع الحماية»، وموضوعه حركة المقاومة التونسية عند الاحتلال عام 1881، وقد صدر عام -1973 «عبد النبي بلخير: داهية السياسة وفارس الجهاد»، وقد اهتمّ فيه بأحد أعلام الجهاد الليبي ضدّ الإيطاليين، وصدر عام 1978 - «قابس جنّة الدنيا»، وقد أرّخ فيه لمدينة قابس، وصدر عام -1962 الطاهر الحدّاد حياته وآثاره، بالاشتراك كذلك مع ابن الحاج يحيى، وقد صدر هذا الكتاب عام 1963.



جهود المؤسسات الثقافية الخليجية في صون التراث الثقافي غير المادي:

(وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان) أنموذجاً

أ. عماد بن جاسم البحراني - باحث من سلطنة عمان

تستعرض هذه الدراسة الجهود التي بذلتها وزارة التراث والثقافة بسلطنة عمان في الحفاظ على التراث الثقافي غير المادي من خلال ثلاثة محاور رئيسية وهي:

1. توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً.

2. القائمة الوطنية العمانية لحصر التراث الثقافي غير المادي.

3. إصدارات التراث الثقافي غير المادي.

توثيق عناصر التراث الثقافي غير المادي دولياً

في إطـار الجهـود الـتي تبذلهـا السـلطنة لتسـجيل مفـردات التراث الثقـافي العماني غـير المـادي في القائمة التمثيلية للتراث الثقافي غير المادي بمنظمة اليونيسـكو، نجحت وزارة التراث والثقافة لحد الآن في تسـجيل سـبعة مـن عناصـر التراث الثقـافي غير المـادي العمـاني في هذه القائمة.

ويـأتي إدراج هـذه العناصـر ليعكس الاهتمـام الذي توليـه السـلطنة لموروثاتهـا الشـعبية، كمـا أنـه يمثل اعترافـاً دوليـاً بأهمية هذه المفـردات الثقافيـة كجزء من الـتراث العمـاني الـذي حظـي بالعديـد من الإشـادات الدوليـة، لعـل أهمهـا إدراج العديد من المواقـع العمانية في التراث العالـمي كقلعة بهلا عـام 1987م، وموقع بات والخطـم والعين عـام 1988م فضـلاً عن طريـق اللبان عـام 2000م والأفـلاج العمانيـة 2006م، وفي المقابـل مثلـت مرحلة إعـداد ملفات الـتراث غير المـادي تفعيلاً للاتفاقيـة الدوليـة، وهو مؤشـر علـى نضـوج التجربة العمانية في مجال جمع وحفظ الـتراث الثقافي غير المادي العمـاني، وقد بدء العمـل في هذا المجال مـن خلال تقديم 12 ملفـاً لعدد من مفـردات الـتراث الثقافي غـير المادي العمـاني تم قبول سـتة ملفات منها في عـام 2010م وهي (البرعـة، تقطير مـاء الـورد، الخنجـر، الرزحـة، الرزفة، العيالة) في حين تم تحويل سـتة ملفات أخرى للسـنوات الـتي تليهـا، وفي عـام2011م قدمـت السـلطنة ملفين جديدين همـا (الميـدان والعازي).

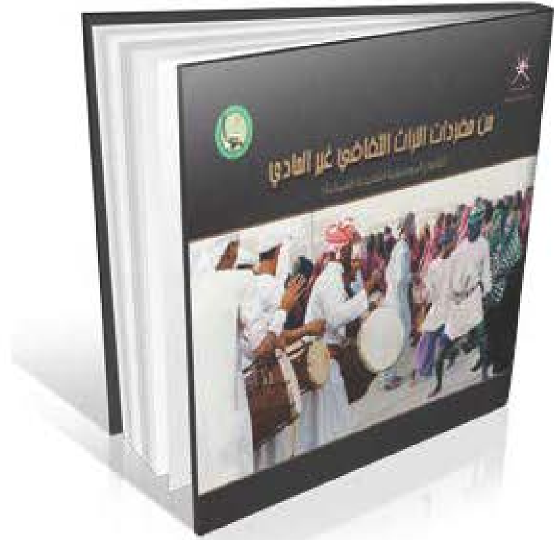
هـذه الملفات تـم إعدادهـا في البداية من قبـل كوادر عمانيـة بـوزارة الـتراث والثقافـة بالتعـاون مـع خـبراء دوليين وكذلـك وزارة الإعلام واللجنـة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم بالإضافة الى مندوبية السـلطنة في اليونسـكو، وكانـت البداية من خلال جمـع معلومات عـن كل مفـردة وتوثيقها من قبـل الممارسـين والمعنيين في المجتمـع بهـذا المـوروث، وذلك وفـق قوائم وشـروط التسـجيل المنبثقـة من اليونسـكو، كمـا قامـت الوزارة بالاسـتعانة بخبراء دوليـين مختصين في مجال الإشـراف علـى إعـداد الملفـات مـن أجـل مراجعـة تلـك الملفات منهجياً وعلمياً، ومـن بين تلك الملفات السـتة تم اختيار ملف البرعة ليكـون أول ملف عماني يـدرج ضمن القائمة العالمية للتراث غـير المادي، وذلك بعـد أن أوفى الملف بكل المعايير المتعلقة بالتسـجيل.

كمـا قدمـت وزارة الـتراث والثقافـة خـلال العـام 2014م ملفات جديدة للتسـجيل في قائمة اليونيسـكو، بالاشـتراك مـع بعـض دول مجلـس التعـاون الخليجي (سـلطنة عمان ودولة قطـر والإمارات المتحـدة والمملكة العربيـة السـعودية)[1]. وهذه الملفـات هي:

- المجالس.
- فن الحماسية (عمان والإمارات).
- القهوة العربية.

وفيمـا يلـي الفنـون العمانيـة المدرجـة في القائمـة التمثيليـة للـتراث الثقـافي غـير المـادي للانسـانية:

1. فـن البرعـة[2]: هـو أول عنصر عماني يتم تسـجيله في القائمـة العالميـة في اجتماع الدورة الخامسـة للجنـة الدوليـة الحكوميـة لصـون الـتراث غير المـادي الـذي عقـد في نـيروبي - كينيـا في شـهر نوفمـبر عـام 2010م، وكان الملف العـربي الوحيد الذي تم تسـجيله منفـردًا.
2. فـن العـازي[3]: تم تسـجيله في القائمـة الدولية في اجتماع الدورة السـابعة للجنة الدولية الحكومية لصـون الـتراث غـير المـادي الـذي عقـد في مقر "اليونسـكو" - باريـس في شـهر ديسـمبر عـام 2012م، والملـف تـم تسـجيله منفردًا.
3. فـن التغرود[4]: تم تسـجيله في القائمـة الدولية في اجتماع الدورة السـابعة للجنة الدولية الحكومية لصـون الـتراث غـير المـادي الـذي عقـد في مقر "اليونسـكو" - باريـس في شـهر ديسـمبر عـام 2012م، وهـو ملف مشـترك مع دولـة الإمارات العربيـة المتحدة الشـقيقة.
4. فـن العيالـة[5]: تم تسـجيله في القائمـة الدولية في اجتماع الدورة التاسـعة للجنة الدولية الحكومية لصـون الـتراث غـير المـادي الـذي عقـد في مقر اليونسـكو باريس في شـهر نوفمبر عـام 2014م،



وهو ملف مشترك مع دولة الإمارات العربية المتحدة الشقيقة.

القائمة الوطنية العمانية لحصر التراث الثقافي غير المادي

إن قوائم حصر التراث الثقافي غير المادي جزء لا يتجزأ من عملية صون التراث الثقافي غير المادي، إذ من شأنها أن تزيد الوعي بالتراث الثقافي غير المادي وأهميته بالنسبة إلى الهوية الفردية والجماعية. وإن عملية إعداد قوائم لحصر التراث الثقافي غير المادي، وإتاحة تلك القوائم للجمهور من شأنها أيضا أن تشجع القدرة الإبداعية، والاعتداد بالذات بين الجماعات والأفراد التي تتولد في كنفها أشكال التعبير والممارسات المرتبطة بالتراث الثقافي غير المادي. ومن شأن القوائم أيضا أن توفر الأساس لصياغة خطط عملية لصون التراث الثقافي غير المادي المعني[6].

وفقاً للمادة (11) من الاتفاقية، فإن على كل دولة طرف أن تتخذ التدابير اللازمة لضمان صون التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وأن تشرك الجماعات والمجموعات والمنظمات غير الحكومية ذات الصلة في تحديد وتعريف عناصر هذا التراث.

إن التحديد هو عملية وصف عنصر نوعي واحد أو أكثر من عناصر التراث الثقافي غير المادي في سياقه الخاص وتمييزه عن العناصر الأخرى. وعملية التحديد والتعريف هذه هي المقصودة في الاتفاقية بمصطلح «الحصر» وتشدد الاتفاقية على أن يتم ذلك «بقصد صونه»، أي أن إجراء الحصر ليس مجرد عملية نظرية وإنما هي عملية هادفة ذات مضمون عملي. ومن ثم إذا تم فعلا تحديد عدد من عناصر التراث الثقافي غير المادي يجوز للدول أن تقرر البدء في تنفيذ مشروعات رائدة لصون تلك العناصر.

وإذ تقر الاتفاقية بأن الدول ستتخذ نماذج مختلفة في وضع القوائم، فإنها تنص على أن كل دولة طرف عليها أن تقوم بوضع قائمة أو أكثر لحصر التراث الثقافي غير المادي الموجود في أراضيها، وتستوفي هذه القوائم بانتظام (المادة 12).

ولئن كانت المادتان 11 و12 أكثر إلزاما من سائر مواد الاتفاقية فإنهما مع ذلك يوفران للدولة الطرف قدراً كافياً من المرونة كي تقرر كيفية إعداد قوائمها. إن الدول لها حرية وضع قوائمها بطريقتها. غير أنه يجب تحديد عناصر التراث الثقافي غير المادي تحديدا جيدا في القوائم للمساعدة على تطبيق تدابير الصون.

ولا يفترض أن تكون الدولة الطرف قد وضعت قائمة حصر أو أكثر قبل أن تصدق على الاتفاقية، رغم أن الكثير من الدول الأطراف تفعل ذلك منذ عشرات السنين. بل بالعكس إن تطوير واستيفاء قوائم الحصر عملية مستمرة لا نهاية لها. فليس من الضروري إنجاز قائمة من أجل البدء في تلقي المعونة أو طلب الترشيح لقائمتي الاتفاقية. غير أن المبادئ التوجيهية لتنفيذ الاتفاقية تقضي بأن الدولة الطرف التي تتقدم بملف ترشيح لقائمة التراث الثقافي غير المادي الذي يحتاج إلى صون عاجل يجب أن تثبت أن العنصر المقترح إدراجه سبق إدراجه في قائمة حصر التراث الثقافي غير المادي الواقع في أراضيها[7].

ومن مجالات اهتمام وزارة التراث والثقافة العمانية بالتراث غير المادي: البدء في إنشاء قوائم الحصر الوطنية



في عام 2010م وذلك بمشاركة مختلف المؤسسات الحكومية ذات العلاقة بهذا المجال كوزارة التراث والثقافة والهيئة العامة للصناعات الحرفية ووزارة التنمية الاجتماعية ووزارة الشؤون الرياضية وجامعة السلطان قابوس بالإضافة الى إشراك مؤسسات المجتمع المدني كجمعية المرأة العمانية والنادي الثقافي والممارسين، وقد ضمت القائمة عدة أبواب: الفنون الشعبية والحرف التقليدية والعادات والتقاليد والأكلات الشعبية والألعاب الشعبية والآلات الموسيقية وغيرها من مفردات التراث الثقافي العماني غير المادي، وقد تم جمع هذه القائمة ميدانياً من المجتمع العماني.

وقد نظمت الوزارة بالتعاون مع اللجنة الوطنية العمانية للتربية والثقافة والعلوم واليونسكو ورشة عمل لإعداد قوائم جرد التراث غير المادي. وفي عام 2011م تم طباعة كتابين من قوائم الجرد الوطنية هما من مفردات التراث الثقافي غير المادي المتعلقة بالآلات الموسيقية والكتاب الآخر بالأنماط الموسيقية، وذلك بالتعاون مع مركز عمان للموسيقى التقليدية.

أهداف القائمة الوطنية العمانية:

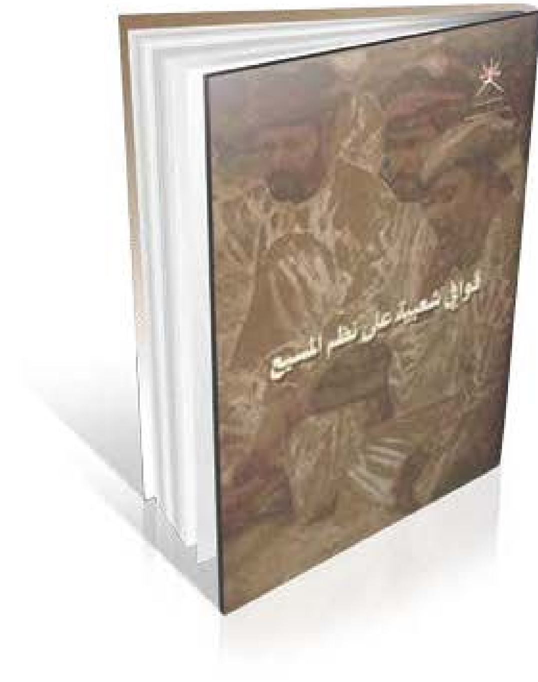
1. حصر وتصنيف جميع مفردات التراث الثقافي غير المادي العمانية بهدف صون هذا التراث ووضع آليات الحماية المناسبة لكل مفردة.
2. توثيق كل البيانات والمعلومات المتعلقة بمفردات التراث الثقافي غير المادي.
3. مراجعة كل ما تم نشره أو كتابته عن عناصر التراث الثقافي غير المادي.
4. وضع قاعدة بيانات إلكترونية تضم كل ما تم جمعه حول عناصر التراث الثقافي غير المادي.

وكان للمجتمع المحلي دور في تنفيذ قوائم الحصر العمانية من خلال الآتي:

1. الاشتراك في إعداد الاستمارات الخاصة بتسجيل العناصر.
2. قيام مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين من مختلف الجهات الحكومية والخاصة بجمع المعلومات والبيانات المتعلقة بقوائم الحصر الوطنية.
3. إجراء لقاءات مع الممارسين لعناصر التراث الثقافي غير المادي وذلك لتقديم البيانات حول العنصر.
4. مراجعة البيانات التي تم جمعها من خلال مجموعة من الباحثين والمهتمين والممارسين قبل إدخال البيانات في السجل النهائي.

وقد تم إعداد استمارة حصر مفردات التراث الثقافي غير المادي من خلال المنهجية المتبعة لدى اليونسكو في إعداد قوائم الحصر الوطنية وفق المادتين (11 و12) من الاتفاقية الدولية لصون التراث الثقافي غير المادي، حيث تضمنت الاستمارة على معلومات عن العنصر ونطاقه الجغرافي، وحملة العنصر وحالته من حيث بقائه واستمراريته بالإضافة الى أسماء حملة العنصر وجامع البيانات وصور للعنصر، كما خضع الباحثون والمشاركون في عملية إعداد قوائم الحصر الوطنية لبرامج تدريبية في عملية جمع البيانات والمعلومات المتعلقة بالاستمارة وطريقة إجراء المقابلات وتعبئة البيانات.

لقد اعتمدت قوائم الحصر الوطنية على المصادر الإخبارية الشفهية في جمع موادها، فتم توثيق البيانات



الخاصة بأبواب القائمة من حملة العنصر بشكل مباشر بعد أن تم تقديم تعريف شامل لهم حول قوائم الحصر وحقوقهم في هذا الشأن. ومرت عملية جمع مادة القوائم بمرحلتين، هما:

1. عرض ما تم جمعه من الكتب والأبحاث على الممارسين عن كل عنصر، من أجل مراجعة بياناته والتدقيق على ما ورد فيه وذلك من خلال المعلومات التي يدلي بها أفراد المجتمع الممارسين لمختلف عناصر التراث غير المادي.

2. توثيق العناصر بصورة مباشرة من خلال الإخباريين من أبناء المجتمع الذين يحملون عناصر التراث الثقافي غير المادي.

اصدارات التراث الثقافي غير المادي[9]

أصدرت الوزارة ضمن سلسلة من مفردات التراث الثقافي غير المادي، ومشروع جمع التاريخ المروي عدة كتب هامة ساهمت في توثيق هذه المفردات وهذا التاريخ العريق، والتعريف به محلياً وخارجياً.

في هذا المشروع تم اختيار مجموعة من مفردات التراث غير المادي العماني كالفنون الشعبية والحرف التقليدية والمناسبات الاجتماعية وغيرها وبعد ذلك يتم تكليف باحثين للقيام بعملية الجمع والبحث الميداني حول تلك المفردة من خلال الناس العارفين بها. وما يميز هذا المشروع هو المقارنة بين الروايات التي يتم استعانتها من حملة العنصر وغيرها من البيانات التي تناولتها مصادر علمية أو يمكن استنتاجها من خلال القطع والشخوص الدالة على العنصر.

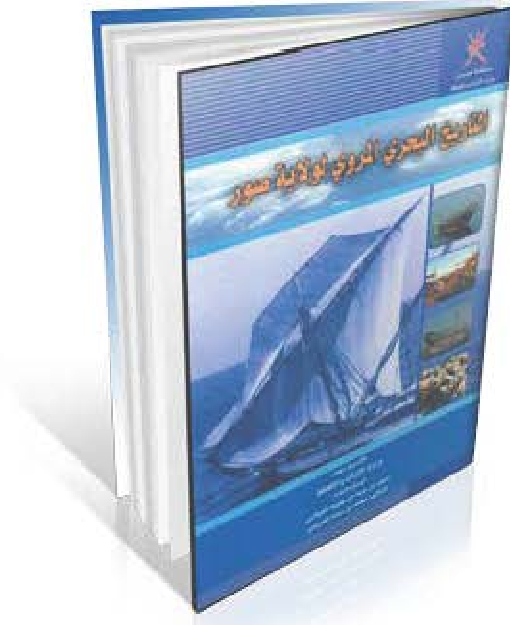
وفيما يلي نبذة عن هذه الاصدارات:

- **كتاب عادات وتقاليد الزواج في ولاية قريات:** ويحتوي على نتائج بحث ميداني للعادات والأفكار والمعتقدات المتعلقة بالزواج في ولاية قريات، ويعتبر هذا الإصدار بداية المشاريع الهادفة إلى جمع الموروث الشعبي الشفهي من مناطق ومحافظات السلطنة، وصدر الكتاب ضمن برنامج مسقط عاصمة للثقافة العربية 2006م.

- **كتاب الخنجر العماني:** يتناول هذا الكتاب الخنجر كرمز من رموز الهوية العمانية، وإلى جانب المراجع والمصادر المدونة تم الرجوع إلى مراجع شفهية لممارسين وصُناع الخنجر العُماني، والكتاب صدر باللغتين العربية والانجليزية[9].

الخنجر إحدى المفردات التراثية العريقة التي يتمتع بها الشعب العماني، ويتمتع بمكانة مرموقة لدى الشخصية العمانية، فهو شعار الدولة، ولبسه من العادات المتوارثة من الآباء والأجداد، يتألق به الرجل في المناسبات الوطنية الرسمية والخاصة، وإن كان في القدم مثل الخنجر سلاحا للدفاع عن النفس، فإنه في الوقت الحاضر أصبح شعارا للوجاهة، ولا يخلو منه أي بيت عماني.

- **كتاب التاريخ المروي لعادات الموت في ولاية قريات:** الإصدار عبارة عن جمع ميداني لعادات ومعتقدات المجتمع المتعلقة بالوفاة، كما احتوى هذا الكتاب على بعض القصص والحكايات المتعلقة بمعتقدات الناس.



- كتاب العادات والتقاليد لمرحلة الميلاد ولاية سمائل: تناول الإصدار العادات المتعلقة بالميلاد في مجتمع محافظة الداخلية، ومن خلال الجمع الميداني تم توثيق العديد من أغاني الأطفال وألعابهم التي ورثوها عبر الاباء والأجداد.

- كتاب من قصصنا الشعبية: الهدف منه التعريف بهذه القصص والحكايات الشعبية، وتذكير الآباء والأمهات بما يمكن أن يقدموه للأطفال من حكايات تذكرهم بماضي المجتمع وتاريخه.

- كتاب عن التاريخ المروي البحري لولاية صور: تم من خلاله توثيق التاريخ البحري لولاية صور وفق منهج علمي متكامل بالتعاون مع المختصين في هذا المجال

- كتاب فن البرعة: صدر هذا الكتاب بمناسبة إدراج فن البرعة في القائمة التمثيلية للتراث غير المادي للإنسانية واحتوى على كل ما يتعلق بهذا الفن من حيث المدلول اللغوي للاسم وطريقة أداء البرعة وأشهر المناطق في السلطنة التي يمارس فيها هذا الفن، بالإضافة إلى الفرق الأهلية المشهورة بممارسة البرعة، وقد صدر الكتاب باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على صور لفن البرعة.

- كتاب الميدان فن وشعر: الكتاب تناول التعريف بهذا الفن وسبب التسمية وأدواره وأدواته وقوانينه والمناسبات التي يقام فيها والمحافظات التي تشتهر به. الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية واحتوى على قصائد من فن الميدان.

- كتاب الآلات الموسيقية التقليدية العمانية وكتاب الفنون الموسيقية التقليدية العمانية: يعتبران إحدى أهم إصدارات الوزارة في مجال التراث غير المادي، ويرصدان الفنون العمانية المغناة وأدوات أدائها، ويعدان بمثابة قائمة جرد ميدانية وفهرساً علمياً لذلك الكنز الثقافي الذي أنتجه فكر الإنسان العماني في مجال الفنون والفلكلور الشعبي.

الكتابان يمثلان باكورة إصدارات الوزارة المتعلقة بالقائمة الوطنية للتراث غير المادي العماني، تلك القائمة التي أشارت منظمة اليونسكو إلى ضرورة أن تقوم كل دولة بإعداد قائمة جرد وطنية لمفرداتها المحلية، وأن تستوفي تلك القائمة باستمرار.

- كتاب العازي فن الفخر والشعر: تطرق الكتاب إلى التعريف بهذا الفن وطريقة أدائه وشعر العازي ونماذج من قصائد هذا الفن، الكتاب صدر باللغتين العربية والإنجليزية.

- كتاب الرزفة: هذا الكتاب يجمع أوراق العمل التي قدمت في حلقة الفنون الشعبية العمانية عن فن الرزفة والتي عقدت بولاية صحار في مارس 2014م. ويتطرق الكتاب إلى التعريف بفن الرزفة والمناطق التي تمارس به وكل ما يتعلق بهذا الفن.

- كتاب فن الرواح: فن الرواح يعتبر من الفنون الجبلية الأكثر شهرة في محافظة مسندم، ويقدم الكتاب نبذة تعريفية عن هذا الفن العريق وطريقة أدائه ونحو ذلك.



* كتاب عصا الجرز: يهدف هذا الكتيب إلى التعريف بعصا الجرز، حيث إن عصا الجرز تعد جزءًا من هوية المجتمع في محافظة مسندم، ويحملها الرجال في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية. وبعد التعريف بعصا الجرز، يتطرق الكتاب إلى مكونات الجرز ثم مراحل صناعة الجرز.

وبين الكتاب ارتباط عصا الجرز بثقافة المجتمع في محافظة مسندم، وأن العصا ارتبطت بالعماني في محافظة مسندم منذ القدم، فقد كانت سلاحه الذي يحميه من الحيوانات المفترسة، والمعين له على تسلق الجبال وقطع الأشجار، كما استخدمها في حمل زاده، واتكأ عليها في مشيه لتعينه على المسافات الطويلة.

لذا أصبحت عصا الجرز جزءا لا يتجزأ من هندامه وإحدى مفرداته الثقافية التي يحرص على حملها في مختلف المناسبات الاجتماعية والوطنية والدينية، فهي المكملة لشخصيته وهيبته أمام الغير[10].

* كتاب أناشيد الطفولة: من خلال هذا الكتاب تم التطرق إلى ذلك الإرث الجميل الذي تغرد به حناجر الأطفال في العديد من المناسبات المرتبطة بالمجتمع العماني، ومن أبرز هذه الأناشيد:

* نشيد التيمينة: وهو النشيد الذي يقال عند ختم القرآن الكريم.

* نشيد المعلم: وهو نشيد يردده الأطفال عند الخروج من اليوم المدرسي في مدارس تحفيظ القرآن.

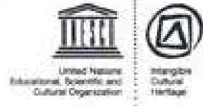
* نشيد التهلولة: وهي نشيد يردده الأطفال في ليالي عشر ذي الحجة.

نموذج من الإصدارات «كتاب التعليم في نزوى»

صدر الكتاب بالتزامن مع الاحتفال بنزوى عاصمة للثقافة الإسلامية (2015م). ويتضمن خمسة فصول، حمل أولها عنوان «نزوى ثقافياً وحضارياً»، وناقش العوامل التي جعلت نزوى تكتسب مكانتها الثقافية والعلمية، حيث تعدّ المدينة مركزاً ومنارة للعلم والتعليم.

ووفقاً للرواة الذين ينقل عنهم الكتاب، غدت نزوى لفترة طويلة من الزمن مركزاً للعلماء والمثقفين يفدون إليها من جميع الجهات، ولذلك أصبحت المدينة مصدر إشعاع حضاريا وعلميا في جميع الفنون وخاصة علوم اللغة العربية، والعلوم الدينية من تفسير وحديث وفقه وعقيدة، إلى جانب تخريجها مجموعةً من العلماء في عُمان.

ويكشف هذا الفصل من خلال شهادات الرواة، أن نزوى حظيت بمكانة حضارية كبرى يومَ كانت ملتقى للعلماء وطالبي العلم، وأنها استمدت هذه المكانة نظراً لدورها العلمي الكبير. كما يتم استعراض ذاكرةَ الحضارة الاقتصادية والمكانة العلمية للمدينة، فقد كان للحياة الاقتصادية دور كبير في انتعاش الحياة العلمية، حيث استقرت المدينة سياسياً وإدارياً، وانتعش الاقتصاد بشكل تلقائي، وهذا بدوره انعكس على الجانب التعليمي، فاستقدمَ الإمامُ في تلك المرحلة (وكانت المدينة مركزاً للحكم) الطلابَ ليتلقوا التعليم في نزوى وكان يُغدق عليهم مادياً. وكتب الإمام سلطان بن سيف اليعربي سبعة عشر أثراً من فلج دارس لمتعلمي الفقه، وثلاثة عشر أثراً لمتعلمي القرآن الكريم[11].



شهادة تسجيل فن العيالة بإسم السلطنة ودولة الإمارات العربية المتحدة، 27 نوفمبر 2014م

في الفصل الثاني من الكتاب الذي يحمل عنوان «دور العلم.. ذاكرة تعليمية خالدة»، يركز البحث في محوره الأول على انتشار التعليم في مدينة نزوى، حيث عُرفت المدينة منذ القدم بأهميتها ومكانتها في تخريج العلماء والفقهاء. ويؤكد الرواة من خلال هذا الفصل، أنه رغم انتشار التعليم في ذلك الوقت، إلا أن هناك عدداً من التحديات التي واجهت المجتمع آنذاك، ومنها سيادة تعليم القرآن الكريم على حساب العلوم الأخرى، والفقر وقلة المال، وقلّة عدد البنات المتعلمات.

ويذكر أحد الرواة أن الطلبة كانوا يدرسون تحت شجرة ليمون، بحيث يجلس الأولاد في جانب، وتجلس البنات في الجانب الآخر.

ويستعرض الكتاب في هذا الفصل المساجد التي كانت تقام فيها حلقات التعليم على مدار اليوم تقريباً، وهي 18 مسجداً، منها جامع سعد، وجامع نزوى، ومسجد الشواذنة، ومسجد الفرض، ومسجد الشيخ، ومسجد الشجرة، وجامع سعال.

كما يرصد الكتاب المدارس المشهورة في ذلك الوقت التي شكلت مع المساجد مركزاً للإشعاع ومكاناً للكثير من التيارات الفكرية والفقهية. ويصف الكتاب عبر الرواة أشكال هذه المدارس، فهي في الغالب من الطين والصاروج وسقوفها من الخشب. ونظراً لكثرة انتشار المدارس في مرحلة الإمام غسان بن عبدالله والإمام الوارث لم يكن مستغرباً، بحسب أحد الرواة، أن يكون بائع البصل مفتياً وقاضياً، لكن الأمر تراجع قليلاً في آخر عهد اليعاربة كما يقول راوٍ آخر[12].

أما الفصل الثالث الذي حمل عنوان «أساتذة دور العلم وطلابها»، فقد تناولَ صفات المعلم وخصاله في ذلك الوقت وفق ما يذكره الرواة، هذا إلى جانب الشروط التي يفرضها المعلم حتى يقبل العمل بهذه المهنة.

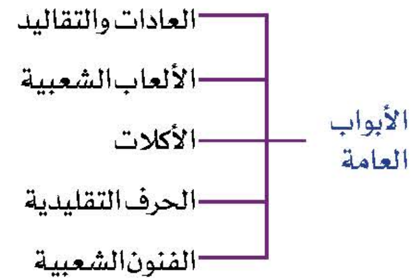
ويوضح الكتاب أن المعلم يتولى هذه المهمة، إما بالتكليف، أو عن طريق وزارة الأوقاف، أو عن طريق القاضي، أو بإجماع الأهالي، أو بترشيح من المعلم الذي سبقه.

ويتحدث الكتاب عن المكانة الاجتماعية للمعلم، حيث يلتقي به ضيوف الولاية، وله صدر المجلس، وهو من يعقد القران والطلاق، ويُعهد إليه حل الخلافات التي قد تقع في محيط مدرسته أو في مدينته بشكل عام. ويذكر الرواة «الهيبة» الكبيرة للمعلم، ليس في المدرسة فقط وإنما في الحياة العامة أيضاً[13].

ويسـرد الفصل الرابـع تفاصيـل إدارة التعليم في دور العلـم، ومـدد الدراسـة الـتي ترتبـط في العـادة بنباهة الطالب. أما المصـادر المعتمدة في التعليم بحسـب الرواة، فمنها: القـرآن الكريم وملحة الإعـراب، وكتاب الايضاح في الفقه، وكتاب تلقين الصبيـان، والأجرومية، والألفية، وكتـاب الجامع الصحيح، وجوهر النظـام، وكتاب مدارج الكمـال، وكتاب النـور في التوحيد[14].

وخُصـص الفصـل الخامـس لتقـصّي طرائـق التدريـس ووسـائله في تلـك المرحلـة مـن مراحـل التعليـم في مدينـة نـزوى[15].

وتكمـن أهميـة هـذا الكتـاب أنـه يوثـق الذاكـرة الشـفهية لتاريخ نـزوى التعليمي قبل النهضـة العمانية الحديثـة (1970م) مـن خـلال الـرواة الذيـن عاصروا الحيـاة العلميـة والثقافية من علمـاء ومعلمين وطلاب، وهو بالتالي نتاج جهد مشـترك بـين الحكومة والمجتمع[16].



عناصر العادات والتقاليد

رقم العنصر	اسم العنصر
1	الزواج في شليم وجزر الحلانيات
2	يوم النهضة 23 يوليو
3	الاتراح في محافظة ظفار
4	أفراح استقبال المسافر
5	الانتقال إلى المنزل الجديد
6	عيد الأضحى في مرباط
7	عيد الفطر في مرباط
8	الشعبانية
9	الحضرة
10	العيد الوطني
11	العزاء في ثمريت
12	النذر او المسلومة في ولاية ثمريت
13	السداد رجوع المرأة المطلقة إلى زوجها
14	العزا في شليم وجزر الحلانيات
15	العقيقة
16	المسلوت
17	مولد الرسول
18	عادات وتقاليد في العيدين (الفطر، الاضحى)
19	الارجوحة
20	العادات والتقاليد في الزي
21	العادات والتقاليد في المأكل
22	العادات والتقاليد في الصناعات
23	زفة الكيذا
24	حمل الاسلحة عند الرجال
25	العادات والتقاليد في المناسبات الوطنية
26	العادات والتقاليد في شهر رمضان
27	الحول حول
28	قرنقشوه
29	الحناء
30	رضاعة الطفل
31	رعاية الطفل والعناية به
32	تسمية المولود
33	الاجهاض
34	الحمل الكاذب
35	مرحلة الميلاد، بشمال الشرقية
36	مرحلة قبل الميلاد في ظفار
37	العادات والتقاليد في الاعراس
38	مرحلة ما قبل الميلاد، بشمال الشرقية

39	يوم العرس
40	الفطام
41	يوم عقد القران
42	امراض الاطفال في محافظة ظفار
43	التأمينة
44	التغفين في ولاية قريات
45	العادات والتقاليد في نمط الحياة
46	الوضع والمكان المناسب للولادة
47	قطع الحبل السري وكيفية التخلص منه ومن المشيمة
48	التحويل
49	عادات تقديم القهوة
50	العزاء
51	كيفية التخلص من الحبل السري
52	الطفل في الايام الاولى بعد الولادة
53	تحنيك المولود
54	ثقب اذن او انف المولود
55	التغفين
56	العادات والتقاليد في اللهجة
57	الاعراض التي تصاب بها الام بعد الولادة
58	عملية الولادة في محافظة ظفار
59	الخطبة
60	الرغبة في انجاب الذكور
61	من يفضله الزوج لمساعدة زوجته في عملية الولادة
62	اسباب تأخر الحمل
63	الادوية التي تعطى للام في النفاس
64	المخرج
65	فترة النفاس
66	الاستعدادت قبل الولادة
67	البشارة للمولود
68	المواد المستخدمة في طهارات الام بعد النفاس
69	الوصفات الشعبية لتسهيل الولادة
70	معرفة نوع الجنين في محافظة ظفار
71	اخفاء اسم وجنس الطفل
72	الاذان للمولود
73	العقيقة للمولود
74	العلامات الدالة على اقتراب موعد الولادة
75	العناية بالطفل في محافظة ظفار
76	بداية مرحلة الحمل في محافظة ظفار
77	وسادة الطفل
78	الاحتفال بالمناسبات الدينية
79	الختان
80	العناية بالام الولود
81	الفرق بين الولادة الاولى والولادات التالية
82	الكوك
83	الوصفات الشعبية لتعسر الولادة
84	حمل التوائم
85	ذبيحة الخالة
86	رعاية الطفل المبتسر
87	الرضاعة
88	تأثير وفاة احد التوأمين على الآخر
89	تسمية المولود في ظفار
90	ليالي القمرية
91	الختانة في الماضي
92	الختانة في الوقت الحالي
93	آداب المجالس
94	الثبوت

استمارة قوائم الحصر الوطنية

تحديد عنصر التراث الثقافي غير المادي

اسم العنصر كما هو مستخدم :

عنوان قصير لعنصر التراث الثقافي غير المادي (محتويا على إشارة للمجال أو مجالات التراث الثقافي غير المادي الذي ينتمي إليه / إليها) :

الممارسون والجماعات المعينه :

الموقع الجغرافي للعنصر وانتشاره :

وصف مختصر للعنصر :

خصائص العنصر

الممارسون / المؤدون المعنيون بشكل مباشر بأداء عنصر التراث الثقافي غير المادي وممارسته (بما في ذلك الاسم والجنس والفئة المهنية ... إلخ):

مشاركون آخرون مرتبطة أعمالهم بالعنصر:

اللغة / اللغات المستخدمة (في العنصر) :

العناصر المادية المرتبطة بممارسة العنصر وانتقاله (نحو الأدوات / المعدات / الأزياء / الفضاءات / والأدوات الطقوسية (إن وجدت):

عناصر غير مادية أخرى (إن وجدت) مرتبطة بممارسة العنصر المعني وانتقاله:

الممارسات العرفية التي تحكم عملية الوصول إلى العنصر أو أي مظهر من مظاهره:

طرائق النقل إلى الأعضاء الآخرين في الجماعه:

المنظمات المعنية (المنظمات / الجمعيات / ومنظمات المجتمع المدني وغيرها) (إن وجدت):

حالة العنصر: قابليته على البقاء والاستدامه

التهديدات التي تحدق بممارسة العنصر في سياق الجماعة / الجماعات المعنية ذات الصلة :

البيانات : القيود عليها، والأذون الخاصة (بجمعها والنفاذ إليها)

موافقة الجماعة / الجماعات وانخراطهم في جمع البيانات :

القيود المفروضة على مسألة النفاذ إلى البيانات واستعمالها :

الأشخاص الخبيرون (الرواة / المزودون بالمعلومات) (أسماؤهم ، ومكانتهم ، وانتماؤهم) :

تواريخ جمع البيانات وأمكنتها :

مراجع حول عنصر التراث غير المادي (إن وجدت)

الأدبيات : كتب ، مقالات ... وغيرها :

المواد السمعية والبصرية ، تسجيلات إلخ في الأرشيفات والمتاحف والمجموعات الخاصة (إن وجدت) :

مــواد وثائقيــة ، وأدوات في دور الأرشــيفات والمتاحــف والمجموعــات الخاصــة (إن وجــدت) :

بيانات حول عملية الحصر

الشــخص الذي / الأشــخاص الذين قاموا بتصنيف وجمــع وإدخال الحصر :

دليل علــى موافقــة الجماعــة والمجموعــات المعنية من أجــل (أ) حصــر العنصــر (ب) موافقتهــم علــى توفير المعلومــات الــتي ســتقدم للحصر :

تاريخ إدخال المعلومات إلى قائمة الحصر :

الصور :

المراجع :

تاريخ الإنشاء :

تاريخ التعديل :

اسم المستخدم :

الهوامش

1. البوسعيدي لـ"الشرق": "المجالس" من أبرز الملفات المشتركة بين قطر وعمان، جريدة الشرق القطرية، الأربعاء 2015/3/4م.
2. نمط من الموسيقى التقليدية يمارس في مدن محافظة ظفار جنوب السلطنة. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص10.
3. نمط موسيقي عبارة عن مزيج من الإلقاء والغناء يؤديه شاعر أو حافظ لقصائد العازي ويمتلك صوتاً جيداً وقدرة على أداء مؤثر. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص49.
4. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص50.
5. نمط موسيقي تقليدي يمارسه الرجال بصفة خاصة في الساحات العامة وأمام القلاع والحصون. أنظر: من مفردات التراث الثقافي غير المادي (الفنون الموسيقية التقليدية العمانية)، وزارة التراث والثقافة، مسقط، 2011م، ص50.
6. الموقع الالكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco
7. الموقع الالكتروني لمنظمة اليونسكو: www.unesco.org/new/ar/unesco
8. للاطلاع على هذه الاصدارات يرجى زيارة رابط مكتبة التراث العماني غير المادي: http://oman-heritage.blogspot.com
9. التراث والثقافة تصدر كتابا عن الخنجر العماني، جريدة الوطن العمانية، 2011/26/1م.
10. البحراني، عماد بن جاسم. عصا الجرز جزء من هوية المجتمع، مجلة تراث، الإمارات، العدد:187، مايو 2015م، ص117.
11. الدرمكي، عائشة، مشروع جمع التاريخ المروي " التعليم في نزوى"، وزارة التراث والثقافة، سلطنة عُمان ، 2014م، ص 17- 27.
12. الدرمكي، عائشة، مرجع سابق، ص 60-29.
13. المرجع نفسه، ص-63 142.
14. الدرمكي، عائشة، مرجع سابق، ص-145 178.
15. المرجع نفسه، ص180 213-.
16. الرحبي، فهد. قراءة في كتاب تاريخ نزوى التعليمي قبل النهضة، أشرعة، جريدة الوطن، 28 ديسمبر، 2014م.

الصور

* الصور من الكاتب.


1

الموروث السردي العربي:
التخييل وآليات اشتغاله

أ. عزيز العرباوي: كاتب وباحث مغربي

تعتبر قصة حي بن يقظان التي كتبها الأديب والطبيب والفيلسوف الأندلسي أبو بكر محمد بن طفيل، من أبرز النصوص الأدبية القديمة المؤثرة في المدونة الأدبية العربية، حيث تمتاز بعمق الفكرة وقوتها الرمزية، ومدى قوة الابتكار في البناء السردي في القصة وجمالياتها الفنية في الحكي والسرد السلس، كما تمتاز بالبراعة في الكتابة والإبداعية التي يتصف بها الكاتب في العديد من إنتاجاته المتعددة، وبالفعالية في الترميز والإيحاء. إن ما يميز القصة هو كونها تكتب سيرة معرفية وإنسانية، تقدم رؤية معمقة للقضايا البشرية وتنتقد بالرمز والإيحاء العديد من المواقف والسلوكات البشرية المختلفة. وفي هذا الإطار يمكننا القول إن ابن طفيل قد نجح إلى أبعد الحدود في إبداع قصة من طراز مختلف لما كان رائجاً آنذاك في عصره.

من الشفوي إلى الكتابي

يمثل السرد العربي أشكالاً شفوية متحولة إلى نصوص مكتوبة في حقول معرفية متعددة وسط كتب الأدب المختلفة، ومؤلفات السير والتراجم والطبقات والمقامات والأخبار، بل وكل التقييدات المحسوبة على التاريخ والجغرافيا والرحلة، وفي مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام بفروعه المختلفة. حيث إن عملية التحول من الشفوي إلى المكتوب سجلت، حسب شعيب حليفي، «بصمات أساسية في رسم تحوّل استراتيجي لبناءات مشتتة تحت معطف الشعر الدافئ وأشكال صغرى لتأريخ الزمن، وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب»[1]. فدراسة تشكّل الآداب، حسب ما يؤكد عليه جان بسيير John Bessier، تنتمي إلى التاريخ، فتطرح مسألة التجانس والاستمرارية والطبيعة المشتركة، بمعنى الانتقال من الشفوي إلى المكتوب، ومن المقدس إلى الدنيوي[2].

ويؤكد شعيب حليفي في الإطار نفسه على أن السرد العربي في تشكلاته الطويلة والمركبة، والطابع المحايث لبراغماتية النثر ووظيفته المتناهية، قد حقق ما يسمى بالانتقال التدريجي، حيث تحققت معه «مسارات أخرى من التحول في مستويات شتى أبرزها تحويل التجربة الذهنية أو المعيشة من أفعال وتخيلات إلى لغة شفوية ومكتوبة ضمن نسق تجنيسي معين»[3]. فالسرد الحكائي مثلاً، ومن خلال تدثّره بغايات دينية يهدف إلى الوعظ والتثبيت بالدرجة الأولى مستخدماً متعة الحكي الجميل طريقاً للخروج من الشفوي[4]، بل التحول الذي يحقق «عملية دينامية تؤدي إلى آثار بالغة الأهمية في تكوين النص الشعبي شكلاً ومضموناً؛ ذلك أن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي من الأطر الثابتة والمنتهى منها نتيجة التقييد بالكتابة»[5]. هنا كان الحضور القوي للمؤلف وإمكانية التقاطه للتفاصيل الدقيقة التي تسعفه في ترك الأثر في مقوله على المستوى الثقافي والديني والسياسي.

لقد تطور السرد العربي القديم وهو يؤسس لتنوعه في البناء وطريقة عرض الأحداث والوقائع، فسواء من خلال الأشكال الكبرى أم الصغرى، الخالصة منها أم الهجينة، بل ترعرع ضمن حدود ثقافية ومحددات دينية سياسية مؤطرة تأطيراً خالصاً، «ومتنوعاً يتلاقح ويتخصب بعناصره المتحركة، فضلاً عن كون السرود القديمة التي صيغت في أشكال تخيلية مختلفة، [تفسر رؤية أو تدعم شعيرة دينية (أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضارية مقارنة)]، الأمر الذي يقود إلى التقاط خلاصات أولية بالنسبة للسرد العربي في جانبه الحكائي»[6]. فالسرد يتموقع بين التاريخ والتقييد، بل بين التجربة الفعلية والروحية، مما يمهد لنوع من الإدراك والوعي الخاص بالواقع الذي يساهم في آلية كتابية تسعى إلى تخييل الحقائق وتحقيق الخيالات[7].

إن بنية السرد العربي القديم تتفاعل فيها عناصر التخييل القصصي والحكائي وهو يشكل تجربة مندمجة باللحظة الوجودية للمؤلف السارد سواء في بيئته الخاصة أم في محيطه الاجتماعي بحيث لا يهدف إلى تسجيل الأحداث والوقائع كما هي بل يعتبرها كردود أفعال إبداعية متداخلة مع اللحظات الحياتية هدفها غير واضح أو لا محدود، وهي مولّدة للخيال المبحوث عنه من طرف السارد والذي لا يمكنه أن يوافق خيالنا الذي نولّده اليوم نقدياً أو إبداعياً.

إن الربط بين الموروث الثقافي والهوية بحكم توحدهما في الظاهر، يفرض علينا استحضار شكلين مختلفين ومتضادين من أشكال الترابط والتعالق بينهما معاً وهما: الحديث عن الموروث بفلسفة ترتبط بالنقد البربري لهوية ترفض كل جديد أو مختلف، أو على أكثر تحديد تنكره وترفضه خارج الذات. وفي هذا الصدد، تُطرح مسألة الموروث الثقافي والأدبي داخل منطق الوحدة والتعالق من خلال ارتباط طرحها بالبحث عن التأثير والوعي والاستمرار والثبات سواء من خلال اللغة التي نمارس بها التواصل، أم من خلال المعرفة التي تتبنى صدقيتها وواقعيتها.

إن الرجوع إلى عصر التدوين ليس مجرد عودة إلى بداية كرونولوجية محضة، بل إنها عودة إلى فترة مثّلت فرعاً وأصلاً معاً. إن هذا الرجوع يمثل «الفترة التي رسمت فيها في الوعي العربي صورة العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي الأول، وهي نفسها الفترة التي نقلت خلالها إلى اللغة العربية، وبالتالي إلى الوعي العربي ذاته، صور الثقافات الأجنبية تحت ضغط هذه الحاجة أو تلك»[8]. فالعودة إذن إلى الأصل بالخصوص، وذلك بدراسة الموروث تعني مواصلة العمل على ترسيخ الطريقة التي تمّ بها ترسيم «طرقٍ في العمل والإنتاج وأساليب في الإقناع ومقاييس للقبول والرفض»[9].

يرى الناقد المغربي شعيب حليفي أنه إذا كانت مؤلفات التاريخ والنصوص ذات البناءات المتنوعة قد تشربت بطريقة أو بأخرى النصوص الدينية ذات الإعجاز البلاغي وعلوم الفقه والتفسير ومحكيات المغازي وما تشعب عن كل هذا فإذا جمعت شتاتا حكائياً ثرياً يتأرجح بين تاريخ الوقائع والأخبار من جهة، والتخيلات الناعمة والقاسية من جهة ثانية. محكيان ينتسبان إلى دائرة واحدة تتخصب وتتولد في أشكال أخرى وبتلاوين مختلفة شأن مؤلفات التراجم والسير وغيرهما ومع نضج الوعي بالسرد باعتباره كتابة وسط تشكل الدولة، وفي إطار المثاقفة، أصبحت الحاجة ضرورية إلى توسيع إضافي في دائرة السرد حتى يساير في، التحولات، ويلتقط الطارئ، بحثا عن تفسيرات له وأيضا تدوين ما لم يكتبه الكلام الموزون المقفى وعجنه في نسيج تخييلي، يربط الواقع بما فوق الطبيعي الطاعن في الغيب والعجيب. ويضيف في ذلك أنه «وتدقيقاً، فابتداء من القرن الرابع الهجري ظهرت أشكال سردية تخيط الشتات وشذر التحول من القبيلة - بعصبيتها - إلى الدولة في شكلها المستعار حيناً أو الناقص حيناً آخر بحثٌ عن كمال مزعوم يضاهي الروم حضارة، والإغريق ثقافة، والعهد الراشدي عقيدة»[10]. ومن هذه الأشكال نجد نوعين هما: الأشكال الخالصة في السرد مثل المقامة والسيرة والحكاية الشعبية، والأشكال الهجينة مثل الخبر والمحكيات الصغرى المتفرقة وأدب المقامة والتراجم والطبقات وأخبار الأدباء والشعراء...

ويستحيل أن تنفصل هذه الأشكال الخالصة عن الهجينة إذ هما معاً يتفاعلان باستمرار مع المصنفات المدرجة ضمن ما أخضعه الفكر العربي للتصنيف، فصنفت أنماط الناس وكتب عن كل صنف حيث ظهرت كتب في أخبار الظرفاء والأذكياء، وفي أخبار المجانين والمغفلين والحمقى والطفيليين، وعلى هذا النمط ظهرت الكتب في الحيوانات وعجائب المخلوقات وكتب في خصائص البلدان، إلى غير ذلك من الكتب التي تختص بظواهر الحياة كافة. حيث تطورت وارتبطت بتقاليد المجتمع وعاداته وذاكرته فالتقطت المقامة مادتها الخام من أخبار الشطّار والمكدين في علاقتهم بذواتهم وبالمجتمع وبالآخرين كما سعت السير والحكايات الشعبية والرحلات إلى رصد تفاصيل الحياة الاجتماعية المتخيلة والمتعلقة بأفكار ووعي المجتمع وأفراده[11].

مظاهر التخييل السردي

تعتبر الفلسفة نشاطاً عقلياً تأملياً يهدف إلى دراسة ظاهرة ما وتحليلها قصد إدراكها والعلم بها والتعرف عليها من كل جوانبها واكتشافها بداية، ثم إثبات منطقها لما فيها من أسباب ومسببات منطقية وفكرية، ثم، اكتشاف علاقاتها بغيرها من الظواهر الأخرى المجاورة لها وكيفية تفاعلها معها، وهي «تأمل الوجود»، وفي كل وسيلة يمكن أن يفهم بها هذا الوجود، ذلك أن الهاجس المعرفي والقلق الوجودي هما اللذان يدفعان الفرد إلى تأمل ما حوله ومراقبته، ومن ثم البحث والتقصي والجري وراء الحقيقة لإضاءة نقاط الشك والقضاء على مبعث الخوف والحيرة، وصولاً في النهاية إلى نتائج تبعث على الاستقرار النفسي والاطمئنان الاجتماعي أيضاً[12].

وتتجلى علاقة الفلسفة بالسرد في كونها تلك القصص والتواريخ التي تساعد في فهم الوجود

والكينونة البشرية، بما تضعه أمام القارئ والمحلّل من حوادث وأفعال حقيقية أو متخيلة (ونشدد هنا على التخييل باعتباره الأداة الطيعة في الإبداع والتأليف) تؤدي إلى العلم بالشيء ثم تساعد بقراءاتها المختلفة وتأويلاتها المتعددة على إنتاج تمثيلات الحقيقة، فالفلسفة أخذت من السرد مادة واستوحت منه أفكاراً ومعارف مختلفة واستقت منه قضايا كما استعملته أداة شرح وتفسير لظواهر أو وقائع. والسرد الفلسفي الرؤيوي عند ابن سينا وابن طفيل، يعرض سببية فلسفية عندما توظف رموزاً ومفاهيم تكون أساسها ومدارها، إضافة إلى الطاقة الخيالية التي تتولد عنها التصورات والأفكار عبر التمثل، تساعد السببية الفلسفية والتمثل كلاهما بطريقة أو بأخرى على النظر إلى العالم وتدبره مما أشار إليه التوحيدي ويتصل بمسألة تأمل الوجود والتفكير فيه بطريقة أو بأخرى، وهذا التدبر يمثل حقيقة التفكير الفلسفي بوساطة الإبداع الأدبي والسردي عامة.

إن التخييل في النص الأدبي عموماً، وفي النص السردي خصوصاً، لا يمكن وصفه بكونه خطاباً زائفاً أو كاذباً أو محرفاً، بل إنه خطاب يلجأ إلى الواقع لكنه لا يقدمه كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراغه من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى مختلفة توافق السياق الخطابي التخييلي. وتكون هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية فتستدعي أحداثا متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى.

اختلفت تعريفات «التخييل» حسب المدارس الفكرية والأدبية، وما يهمنا في هذا البحث هو تحديد هذا المفهوم من منظور التداولية ومحاولة تطبيقه على نص سردي قديم يتأسس في أغلب عوالمه وعناصره السردية على التخييل. فالفعل التواصلي بين مرسل ومرسل إليه يتم عن طريق ما يسميه سبيربر Sperber إنتاج مؤشرات ينبغي حلها والوصول إلى تفكيكها لغوياً، حيث إنها تعكس القدرة الميتا-تمثلية للكائنات البشرية، وهذه الشفرات قد تكون لغوية أو غير لغوية، غير أن ما يميز اللغة هو أنها مؤشر غني يسمح لمستعملها بوضع إمكانات متعددة في التواصل، وهذا ما يمنح اللغة إمكانات الاستعمالات العادية أو المجازية. ومن هنا فالتخييل لا يقوم على اللغة وإنما على السياق التواصلي، ويرتبط بالعوالم والكيانات التي يخلقها المبدع.

ارتبط مفهوم التخييل الأدبي، حسب الدكتور سعيد جبار، بما أتت به التداولية التي لم تغفل جانب التخييل، حيث يعتبر «تجلياً من تجليات التواصل الإنساني، وحاول التداوليون أن يجدوا لخطاب التخييل أرضية تداولية لمقاربته، وتعرف حقائقه وأهدافه، والنتائج التي يحققها على مستوى التطور المعرفي لفعل التواصل»[13]. فالتداولية، حسب الباحث دائماً، تهتم بالجانب الاستدلالي في التخييل، لأنه يعتبر المبدأ الأساسي الذي يميز الخطاب الجاد الصادق عن الخطاب التخييلي، وتؤكد من خلاله على لا كينونة الكيانات التخييلية، فوجودها يرتبط بالضرورة بتمثيلاتها التي تتجلى عبر الملفوظات. فهذه الخصائص لا تجعل خطاب التخييل يفقد خاصيته المعرفية التواصلية، باعتبارها خاصية تتمظهر من خلال المقومات السياقية والاستلزامات الخطابية التي يعيد المتلقي بناءها من أجل الوصول إلى الدلالة التي يهدف تحقيقها المرسل أو المتكلم[14].

إن مهمتنا كمتلقين للنص السردي القديم أو حتى الحديث والمعاصر لا تقف عند مسألة قبول العمل الأدبي أو رفضه، وإنما مهمته تتجلى في البحث والاجتهاد وإعمال عقله واكتشاف أدوات الفكر لديه. ورغم أن ليس كل متلقٍ قادر على اكتشاف الدلالات التي تحتويها النصوص التي يقرأها ويتفاعل معها، لكن الضرورة تتطلب منه على الأقل الحصول على قدرة أو معرفة تمنحه إمكانية إدراك العلاقات بين الصور المستخدمة داخل النص، وفهم مغزاها. فمعرفته وخبرته الخاصة في مجال القراءة المسبقة

تقوم في الأصل على المعرفة الذاتية وعلى الذوق الجمالي الخاص به، وإلا يصعب عليه في النهاية الوصول إلى اكتشاف حقيقة المكونات والعناصر الجمالية في النص الأدبي. ومن هذا المنطلق يمكننا القول إن عملية التلقي وأفق انتظارها هي في الأصل عملية مشتركة بين المؤلف والقارئ، فالأول من خلال تجربته وأدواته الكتابية والإبداعية واللغوية التي تحتمل التحول والانفتاح الدلالي، والثاني من خلال خبرته الفنية وذوقه وتأويله الجمالي للنص. فأي قراءة نقدية أو تحليلية تستدعي منا الوقوف على أهم العناصر المكونة للنص السردي وعوالمه المتعددة من خلال رؤية المؤلف للعالم وللذات معاً.

اشتغال التخييل في قصة حي ابن يقظان

1 - البناء السردي في القصة

كتب الفيلسوف العربي ابن طفيل[15] (506هـ. 581هـ/ 1110م. 1185م) رسالة عبارة عن قصة بعنوان «حي بن يقظان»[16]، في أسلوب حكائي ورمزي استطاع أن يترك أثراً واضحاً في قراء العربية في عهده وحتى يومنا هذا، فهي ذات طابع صوفي، يدعو فيها إلى فلسفة الإشراق الروحي، عن طريق التأمل. وقصة «حي ابن يقظان» هي التي سنحاول تحليلها في هذه الدراسة، نظراً لتميزها الأسلوبي والإبداعي ولصبغتها الأدبية القصصية. وموضوعها يتلخص في أن طفلاً اسمه «حي بن يقظان» الاسم جاء ذكره في القصة رمزياً ومعناه مطابق لما مر عند ابن سينا، حيث نشأ في جزيرة من جزر الهند دون خط الاستواء، ومن غير أب ولا أم، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض، ولإشراق النور عليها، فتخمرت الطينة فيها طويلاً حتى صلحت لتولد الحياة، ويحكي ابن طفيل أن ذلك الطفل - على حسب رأي آخر - لم يتولد من الطينة مباشرة، بل كان ابن أخت ملك تلك الجزيرة المجاورة، حملت به سراً من زواج مشروع برغم أخيها الملك فلما ولدته وضعته في تابوت أحكمت زمّه، وأسلمته لأمواج البحر، فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة، وأياً ما كان مولده فقد ربته ظبية حنت عليه لأنها حسبته رضيعها المفقود، وكبر الطفل، وكان ذا موهبة فذة فلحظ وفكر فاهتدى إلى أفكار كثيرة طبيعية، أو تمت بصلة إلى ما وراء الطبيعة ثم اهتدى كذلك إلى ما اهتدى إليه الفلاسفة الإشراقيون، من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناها الصوفي. وحاول بهذا الوجد أن يرحل من هذا العالم، في حين أتى إلى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له «أبسال» كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي وأراد أن يعتزل الناس في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان، وأن يعبد الله فيها على طريقته الصوفية، معتقداً أن الجزيرة خالية من السكان. وسرعان ما التقى بحي بن يقظان، فتعارفا وعلمه «أبسال» اللغة، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئاً، ثم الشرائع السماوية، ثم قاده إلى الجزيرة المجاورة التي كان قد أتى منها، وهناك حاولا أن يهديا أهلها إلى الحقائق الكبرى التي تتجاوز حدود الشريعة دون أن تضارها وأن يبينا لهم أن الجزاءات المادية في الكتب السماوية ليست سوى رموز، وأن الحب يقود إلى القربى من الله والفناء فيه، ولم يفلحا في دعوتها فاقتنعا أن هذه الحقائق التي اهتديا إليها بالفطرة والعاطفة لا سبيل لها إلى قلوب العامة، وأدركا حكمة الشريعة في مسايرتها عقول العامة على قدر ما تيسر لهم فهمه، وحينئذ نصحا إلى هؤلاء العامة بالثبوت على دين الآباء. ثم رجعا إلى جزيرة حي بن يقظان، ليتعبدا، على طريقتهما، حتى الرحيل من دار الشر والبؤس[17].

إن بناء السرد لدى ابن طفيل في القصة يدخل ضمن منظور التفرد في اعتماد الفكرة، والابتكار في البناء الفني، والبراعة في المعالجة، والفعالية في الإيحاء. لقد عرض ابن طفيل في هذه القصة سيرة المعرفة الإنسانية، عبر سيرة «حي بن يقظان»، وكيف استطاع بقدرته الإبداعية وإمكانياته الأدبية وبفطرته الفائقة من الارتقاء بالمعرفة من الحواس والتجربة إلى المعرفة العقلية القائمة على نتائج ومعطيات ما جربه وخبره في عالم الكون والفساد حتى خلص إلى الحكمة الشرقية. هذا البناء


2

المعتمد على تقديم المعرفة الأساسية للمتلقي وجعله يشاركه إياها ويدافع عنها بطرقه الخاصة، استطاع من خلاله ابن طفيل أن يقدم لنا قصة من طراز مختلف ساهمت في الرقي بالأدب العربي القديم وبجعلنا نفتخر بأن هذا الأدب ينتمي إلينا وننتمي إليه.

إن «ابن طفيل» لم يتوقف عند تقديم الأخبار والمعلومات والأحداث لمتلقيه بصورة موضوعية وجافة، بل حاول سردها بأسلوب شيق معتمداً على تنظيمها في إطار من التخييلية والإبداعية، حيث أسس معرفة محددة المعالم ومضبوطة المعلومات تعتمد على قضايا وأحداث وأفكار مرتبطة بالضرورة بالمقارنة والاستدلال والتأويل والتفسير والتحديد. من خلال كل هذه المسائل حاول المؤلف أن يصل إلى توجيه القارئ إدراكياً وتأويلياً، والوقوف على أهم الحالات التي يمكنها أن يضبط من خلالها معرفته ويعيد توجيهها نحو وجهة يريدها، بل هدف، من خلال التمثيل الذي يحدد العوالم التخييلية في القصة ويفصل الوقائع التي تبنى داخل ممكنات التخييل المفتوح، إلى تحقيق المقصدية التواصلية من النص.

2 - التخييل وآليات اشتغاله

إن ابن طفيل، وهو المتكلم المعروف والمشهور في زمانه، يريد أن يبلغ رسالة مفادها أن المسؤولية الدينية تقتضي اكتشاف الذات والعالم عبر التأمل والتفكير المتأني في الأشياء، وطرح الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتعلق بالمعقولات والموجودات وبأصل الوجود، وصولاً إلى اكتشاف العلاقة بين العلة والمعلول والفاعل والمفعول، بين الوجود وواجب الوجود، وأن الكون واحد في الحقيقة وأن هذه الوحدة ناجمة عن وحدانية الخالق ووحدة التكوين. إن «حي» هذا الإنسان البدائي الذي تربى في جزيرة معزولة بعيداً عن البشر وتدرج في مراحله العمرية المختلفة وبنمو عقله التدريجي، يبدأ إدراك اختلافه تماماً عن كل ما يحيط به، ويبدأ في اكتشاف نقاط ضعفه وقوته واختلافه عن باقي الكائنات. فهو عار بلا ملابس ولا شيء يستره على خلاف الحيوانات حوله والتي يغطي جسدها الجلود والشعر والريش، ما يدفعه لاتخاذ ملبس يواري سوءته، ثم يدرك مدى ضعفه البدني وأنه أقل سرعة من غيره، ثم يدرك أنه يتعلم فعل الأشياء خلاف غيره من الكائنات التي تولد وتدرك ما تفعل، ثم يدرك أنه



قادر من غير تعليم ولا إرشاد على إدراك وجود الله بآثاره في الأرض وفي مخلوقاته وإقامة الأدلة على ذلك. بل وأن هذا العقل قد يعتريه العجز في مسالك الأدلة والعدم المطلق واللانهاية والزمان والقدم وهي المسائل التي حيرت الفلاسفة ووجدوا أنفسهم عاجزين أمامها. فنحن نلمس بوضوح شيئاً من الغرض الذي أراده ابن طفيل عندما شرع في التأليف حين يقول: «ما ظهر في زماننا من آراء مفسدة نبغت بها متفلسفة العصر، وصرحت بها حتى انتشرت في البلدان وعم ضررها، وخشينا على الضعفاء الذين اطرحوا تقليد الأنبياء صلوات الله عليهم وأرادوا تقليد السفهاء والأغبياء أن يظنوا أن تلك الآراء هي المظنون بها على غير أهلها، فيزيد حبهم فيها وولعهم بها. فرأينا أن نلمح إليهم بطرف من سر الأسرار لنجتذبهم إلى جانب التحقيق، ثم نصدعهم عن ذلك الطريق». هؤلاء هم من سعى ابن طفيل إلى المجاهدة في تقويمهم وإصلاح أمرهم، حينما اختار «حي بن يقظان» مغادرة الجزيرة وحياة العزلة ليعود مع رفيقه «أبسال» إلى الأرض المعمورة ومجتمع الناس، وهو ينظر إلى ما آلت إليه أحوالهم من الضلال، وقد ظهر إشفاقه عليهم ورغبته في الرفق بهم طمعاً في هدايتهم إلى طريق الحق علهم يظفرون بالنجاة على يديه. فتصفح طبقاتهم، وتبين له أن كل حزب بما لديهم فرحون. وقد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم شهواتهم وتهالكوا في جمع حطام الدنيا. ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر. لا تنجح فيهم الموعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة، ولا يزدادون بالجدل إلا إصراراً. وأما الحكمة فلا سبيل لهم إليها ولا حظّ لهم منها. وقد غمرتهم الجهالة وران على قلوبهم ما كانوا يكسبون[18].

يتجلى التخييل في النص من خلال وقوف المؤلف على العديد من المظاهر الثقافية والدينية التي لمسها في مجتمعه، وخاصة لدى أفراده الذين لا سبيل لإخراجهم من جهالتهم وسقوطهم الأخلاقي

يفكر وبهذا فهو يمتاز عن غيره... فعند موت الغزالة التي اعتنت به وربته وساهمت في حفاظه على بقائه يبحث عن السبب لينتهي به المطاف إلى أنه لا بد من وجود شيء خفي داخلها وهو «الروح» وبخروج روحها فارقت الحياة. وبمراقبته لكل ما حوله واستخدامه لعقله في تفسير كل شيء كان دائماً ما يجد عائقاً سلبياً تنتهي إليه الأشياء فأدرك وجود مسبب لكل هذا وهو الذي يدير الكون كله... فيلجأ إلى عبادة الروح والتصوف حتى يصل إلى درجات التنوير عند الصوفية. إن المذهب الذي توصل إليه ابن طفيل في كتابه «حي بن يقظان» هو المذهب العقلي، لأنه اعتقد أن في وسع الإنسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس إلى المعقول، ويصل بقواه الطبيعية إلى معرفة الله. وهو في ذلك كله لا يعرف الكلام. فهناك فكر مستقل عن اللغة، واستعداد فطري يميز الناس بعضهم عن بعض، لأنه ليس في وسع كل رجل أن ينتهي إلى معرفة الخالق وحقيقة الكون عن طريق الفطرة والاكتساب الشخصي من غير حاجة إلى معلم. ويؤكد الكاتب منير إبراهيم تايه أن ابن طفيل أبرز في هذه الرواية المراتب التي يتدرج بها العقل في سلم المعرفة من المحسوسات إلى الجزئيات ثم إلى الأفكار الكلية. وأن العقل الإنساني

والقيمي. فمنذ البداية يبدأ المؤلف في حكي قصة حي بن يقظان الذي يجهل أصله ولا يعرف له أب أو أم في جزيرة من جزر الهند. إن ابن طفيل وهو يحكي لنا هذه القصة العجيبة يدرك مدى أهمية التخييل في إيصال الفكرة إلى متلقيه ومحاولة توجيه رأيه نحو معرفة معينة يقصدها، ألا وهي نقد سلوك أفراد المجتمع وفضح عوراته المتعددة. يقول في ذلك: «تلك الجزيرة جزيرة عظيمة متسعة الأكناف كثيرة الفوائد عامرة بالناس يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر فعضلها ومنعها الأزواج إن لم يجد له كفؤاً وكان له قريب يسمى يقظاناً فتزوجها سراً على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم. ثم إنها حملت ووضعت طفلاً فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن روته من الرضاع وخرجت به في أول الليل في حملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر وقلبها يحترق صبابة وخوفاً عليه، ثم إنها ودعته وقالت: اللهم إنك قد خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً ورزقته في ظلمات الحشا وتكفلت به حتى تمَّ واستوى وأنا قد أسلمته إلى لطفك ورجوت له فضلك خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد، وكان المد ينتهي إلى أقصاه في البر لا يصل إلى ذلك المكان إلا بعد سنة فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة مستورة عن الرياح والمطر محجوبة عن الشمس»[19].

إن خطاب التخييل في النص، يلجأ من خلاله المؤلف إلى الواقع أو على الأقل إلى كتب التاريخ والقصص الشعبي الذي سمعه من الناس وفهم مغزاه، حيث حاول أن يكيفه مع وعيه الثقافي المتقدم، وإمكانية استثماره في معرفة أدبية وفكرية تستمد قدرتها على التغيير في الوعي الإنساني من خلال ما تحمله من معانٍ وأفكار ومعلومات تاريخية متخيلة أو واقعية لا فرق. هذا الخطاب التخييلي المستمد من الواقع والتاريخ لا يقدمه المؤلف كما هو بصوره وحقائقه، ولكنه يحاول إفراغه من دلالاته المرجعية الحقيقية وملئه بدلالات أخرى مختلفة توافق السياق الخطابي التخييلي، ولعل ما يحاول المؤلف استدعاءه من خلال قصة الزواج السري وإنجاب الطفل ورميه في البحر والدعاء إلى الله لحمايته ورعايته، يجعلنا كمتلقين ندرك مدى حضور المرجعية الدينية والثقافية لدى ابن طفيل من خلال قصة النبي موسى مثلاً. إن هذه الدلالة الجديدة متجاوزة بالضرورة للأحداث الواقعية والتاريخية حيث تستدعي أحداثاً متخيلة تتخلل الأولى تدعيماً لها وتأطيراً لما يعتمل داخلها من أفكار ومعارف محددة المعالم، أو توضيحاً أو حتى تفسيراً لبعض منها، كأن يكون هذا التفسير متخيلاً أو واقعياً لا فرق مادام المؤلف يستثمر قصته المتخيلة للوصول إلى غاية معرفية وفكرية معينة، ولا يمكن استحضار هذه الأحداث المتخيلة إلا لغاية التأثير في المتلقي وتوجيه فكره وتأويله وفهمه نحو فهم آخر مقصود، ونحو اتجاهات معرفية أخرى تكون أساساً لجعله يعي أهمية الحكي في تكوين شخصية ثقافية وفكرية ونقدية.

طبعاً، إن خطاب التخييل في «حي بن يقظان» ينطلق من مرجعية تاريخية وواقعية نسبياً، ليصل في النهاية إلى خلق نوع من الصدمة الفكرية لدى المتلقي الخاص. حيث لا نجد للحقيقة وجودا في النص، اللهم بعض الأفكار التي تعبر عن المحسوسات والمدركات والحوادث الطبيعية والإنسانية، بينما نجد التخييل الأسطوري يلعب دوره في العديد من المواقف كتخيل إنسان بجناحي طائر أو ذنب ثور، ومن هنا تتجلى قوة الخطاب التخييلي الذي يصنع أبعاداً فكرية لا يمكن للحواس أن تفهمها ببساطة إلا في إطار نوع من الجهد الفكري.

تلعب الأسطورة دوراً كبيراً في إنتاج النص الأدبي التخييلي القديم، باعتبارها مادة حيوية وأساسية لأي مؤلف أدبي يرغب في إيصال فكرته عن طريق الرمز والإيحاء، مخافة رد فعل السلطة أو المجتمع المحافظ. وها هو ابن طفيل بدوره لا يخرج عن هذا الإطار، حيث يستحضر الأسطورة ويستثمرها استثماراً جيداً في حكايته الجميلة. لأنه يدرك إدراكاً



تاماً أن الأسطورة أو الخرافة هي مادة غذائية للأدب بصفة عامة. يقول في النص وهو يستحضر ادعاء البعض حول حقيقة «حي» باعتباره سليل الأرض لا أب له ولا أم: «وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض فإنهم قالوا إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام حتى امتزج فيها الحر بالبارد والرطب باليابس امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى، وكانت هذه الطينة المتخمرة كبيرة جداً وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه، مشابهة بمزاج الإنسان فتمخضت تلك الطينة وحدث فيها شبه نفاخات الغليان لشدة لزوجتها وحدث في الوسط منها لزوجة بنفاخة صغيرة جداً منقسمة بقسمين بينهما حجاب رقيق ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية من الاعتدال اللائق به فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى وتشبثت به تشبثاً يعسر انفصاله عنه عند الحس وعند العقل إذ تبين أن هذا الروح دائم الفيضان عند الله عز وجل وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم»[20].

يلعب التخييل في النص السردي القديم وظيفة تأطير المعرفة وتحديدها إبداعياً، باعتباره وسيلة خطابية مهيمنة في أي نص، حيث كان الخطاب التخييلي بمثابة الدافع الأساسي لتحويل المادة التاريخية أو العلمية أو الدينية إلى مادة أدبية محض. ولا يتأتى هذا الأمر للمؤلف إلا إذا أدرك قيمة هذا الخطاب وقدرته على التأثير في المتلقي. إن ابن طفيل وهو يكتب نصه الجميل «حي بن يقظان» كان يدرك أهمية التخييل حيث عمل على استثمار الأسطورة والخرافة والمادة العلمية والدينية لأنها مادة تؤسس لخطاب أدبي مؤثر وأساسي في المدونة الأدبية عموماً. فالنص مفعم بالتنوع والانفتاح؛ فقد بات من الجدير الانهماك في ملامسة جوانبه المتعددة؛ باعتباره نصاً تراثياً يحتوي على العديد من المظاهر والوقائع والأفكار التي تستدعي التأويل والدراسة والتحليل.

يستثمر ابن طفيل الأسطورة لإيهام القارئ، في كثير من الأحيان، وإن كان يحاول أن يضفي على مكان أحداثه مسحة غرائبية وعجائبية، تارة بواقعية الجزيرة عبر الوصف من جهة؛ وتارة بتأثيث الفضاء بمكونات طبيعية، وعبر الاستعانة ببعض من

عاصره أو سبقه من المؤرخين لتأكيد أصلها الجغرافي والاجتماعي. فالأسطورة تضفي على النص مسحة تخييلية قوية تسهم في تقوية الخطاب السردي ووسم الحكاية بالعديد من المواقف التخييلية والغرائبية التي تحبب إلى القارئ تلقي النص وحسن قراءته. إنها من صنع الإنسان ومن إنتاج فكره، حيث كان الفكر الإنساني لا يستطيع تمثُل الظواهر الطبيعية والبشرية بواسطة أسسه المعرفية البسيطة. فلولا الأسطورة لما تركت لنا المدونة الأدبية الإنسانية هذا التنوع والتعدد في النصوص الأدبية السردية والشعرية بكل تشكيلاتها. ولذلك كان يصعب على أي مؤلف آنذاك أن يسلم من الأسطورة في نصوصه لأنها تمثل جزءاً أصيلاً من فكره وثقافته.

فانطلاقاً من الأحداث والمواقف والفضاءات السردية في النص، نجد الحضور القوي للأسطورة حيث نشعر بأن ابن طفيل يحكي وهو مؤمن بها إيماناً قوياً لأنها تسعفه في الوصول إلى غايته التي تتجلى في توجيه رأي متلقيه ودفعه إلى اعتناق تصوراته النظرية والفكرية والأدبية حول موضوع الحكاية، حكاية «حي» باعتباره شخصية مختلفة عن شخصيات الحكايات الأخرى. ولا أدل على ذلك إلا هذا المعجم التخييلي الموجود بالنص حيث يحدده محمد العمري[21] فيما يلي: البث، الأسرار، الغرابة، المشاهدة، البهجة، السرور، اللذة، الحبور، الطرب، النشاط، المرح، الانبساط، البوح، الإرادة، الرياضة، البروق، النور... وهو معجم صوفي شعري مفعم بالإبداعية على مستوى التوظيف والتحديد.

هذا المعجم الذي يتعدد في النص هو معجم غني يحيلنا مباشرة على القول إن ابن طفيل كتب نصه وهو يدرك أهمية التخييل والمعجم التخييلي في التأثير على متلقيه، نظراً لكونه معجماً حاملاً لرموز وإيحاءات لارتباطه بالشخصية الأساسية في النص أو لارتباطه الوثيق بأحداثه. كما أن هذا المعجم يتأسس على أفق تخييلي باعتباره موجهاً مهماً للمتلقي لإحداث نوع من المفاجأة على مستوى التأويل والقراءة.

تحتوي قصة «حي بن يقظان» العديد من الأفكار المضمرة الرمزية، وهي تعد نموذجاً للتمثيل الكنائي؛ بما تنطوي عليه من الابتعاد من المباشرة والوضوح باعتباره يصطدم بعوائق السلطة السياسية والدينية في المجتمع. إن ولادة «حي» كان في جزيرة الواقواق الأسطورية،حيث كان الفضاء الخاص بالولادة، ينفتح على المطلق واللانهائي، كأنه الخلق الأول الذي ارتد إليه آدم بعد خطيئته الكبرى الذي أخرجته من الجنة، وإن كان يبدو سطحياً في القصة أنه «ليس هناك ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي»[22]، فإذا كانت تبدو كذلك أو ما يشبهه أفقياً، فإنها منفتحة عمودياً على اللانهائي؛ بحيث تفضي إلى أقاصي المطلق. إن هذا الفضاء/ الرمز يتعالى على الأفضية الواقعية المترعة بالقيود والفساد، المدنسة بالقيم المادية الفاسدة، ليرسم لنفسه شكل الإطلاق والصفاء، بما يجعل مخلوقاً إنسانياً مثل «حي» ينشأ تلك النشأة الخلقية والخَلقية المتفردة التي جعلت منه نموذجاً للأصفياء. فوحدته في المكان الغريب والعجيب هو ما جعل منه قطب نفسه، وهو «ما أفضى به إلى التعرف على الحق والفناء عن ذاته، بحيث غدا له كونه المستقل عن كوننا، وغدت له مقاماته الكريمة الخاصة به»[23]. فالعزلة وظيفة أساسية للفضاء «جزيرة الواقواق» وهي المعنى الذي يهيئه المكان من أجل العبور إلى الحقيقة التي يتعين على البطل الوصول إليها. لقد كانت رحلته مع العزلة في هذا الفضاء المتخيل، طريقاً إلى المعرفة، التي بدأ يطلبها بالمفاجأة والتأمل، والتجربة، والملاحظة[24].


مقابر البجوات - بمدينة الخارجة

الفولكلور - وحدة النص وتعدد القراءة

(الواحات المصرية - الخارجة جبانة البجوات)

أ.د. سوزان السعيد - كاتبة من مصر

تتميز النصوص الفولكلورية بأنها نصوص مرنة ،قابلة لاعادة القراءة، واعادة ترجمة الرموز التى تشير اليها . وهذه المرونة تجعلها تعبر الحدود التاريخية، والجغرافية، والعقائدية. ففي مصر استخدمت المقابر الفرعونية في الواحات الخارجة كملاجئ للمسيحيين الأوائل الذين فروا من الاضطهاد الرومانى في فلسطين فاستقروا في المقابر بعيدا عن السكان الذين كانوا يعتنقون الديانة المصرية القديمة. وظلت المسيحية في بداية نشأتها حتى القرن الخامس الميلادى تعتمد على نصوص العهد القديم مع إعادة تفسير هذه النصوص من وجهة النظر المسيحية وظهر ذلك في مزار الخروج الذى استوحت كل رسوماته من العهد القديم. وفي القرن الخامس الميلادى اتجه الفن المسيحى الى الرمز واعتمد على الرموز النباتية والحيوانية، والهندسية وظهر ذلك في مزار السلام ،ومزار العنب، وفي الكنيسة البازيليكية.

تقـع جبانــة البجــوات[1] في الواحــات الخارجــة فوق هضبــة جبــل الطــير ففــي عهــد تحتمــس الثالــث تــم تنظيــم الواحــات وتقســيمها إلى مجموعتــين المجموعة الجنوبيــة، والمجموعة الشــمالية. والمجموعــة الجنوبية تضــم الخارجــة والداخلــة. ومــن المرجــح أن عاصمــة الواحــات الخارجة كانت علــى مقربة مــن معبد هيبس، وأن جبانتها القديمــة كانت بالتلال الــتي توجد بها جبانة البجــوات، وظلت هــذه الجبانــة تســتخدم كمقابر بعد انتشــار المســيحية في الواحــات الخارجة[2].

وتضــم الجبانــة عددا مــن المــزارات من أهمهــا مزار الخــروج، ومــزار السلام،والكنيســة البازيليكيــة، ومزار العنــب، وبعض المــزارات الــتي تحتوي على مخربشــات ترجــع إلى العصــر القبطــي أو الإســلامي. ويعتــبر مــزار الخــروج من أقــدم هذه المــزارات، وترجع أهميتــه إلى أنه يحتــوي على تصاوير مســيحية مبكرة، يمكن نســبتها إلى النصــف الأول من القــرن الرابــع الميلادي.

هذه الدراسة تحاول أن تجيب

عن التساؤلات التالية:

- مــا هي الأســباب التي جعلــت الفنان يختــار معظم مشــاهده في مــزار الخروج مــن العهــد القديم ولم يعتمــد على العهــد الجديد؟
- كيف اســتطاع الفنــان أن يربط بين هــذه القصص ويكــون منها موضوعــاً عاماً عن الخــلاص؟ ومن أين جــاء بهذا التصــور عن الخــلاص أو الخروج.
- كيف صور مفهوم السلام في مزار السلام؟
- ماهــى الرموز القبطيــة في المزار 25، ومــزار العنب، وبعض المــزارات الأخرى؟
- ماهى ملامح العمارة في الكنيسة القبطية القديمة؟
- ماهــى العلاقة بين الفن القبطي والفنون الشــعبية المصرية؟

ســتحاول الدراســة الإجابــة علــى هذه التســاؤلات عن طريــق التحليــل التاريخي للاســاطير والرمــوز، فمن الضــروري التركيــز علــى الطابــع التاريــخي، والطابــع الأســطوري للرمــوز المســتخدمة في المــزارات.

وتفــترض الدراســة أن مفهــوم الخــلاص، والســلام، والخلود، والكثرة، في رسومات جبانة البجوات القبطيــة، قــد اتخــذ شــكلاً جديــداً، يختلــف عمــا جــاء في قصــص العهــد القديــم والجديــد ولكنــه ارتبــط بالفكــر المصــري القديــم وحضــارات الشــرق الأدنى القديــم والثقافــة الشــعبية المصريــة.

الآثار القبطية

إن عمليــات التنقيــب عــن الآثــار القبطيــة لــم تنل الدفــع الــلازم الا انطلاقا من النصف الثانى للقرن التاســع عشــر، عن طريــق التنظيــم الرســمي لهــذه العمليات في مصر، تحت إشــراف أغســطس ماريــت (1821-1881) الذي أســس متحف بــولاق في القاهرة في عــام 1861، ومن خلال عمليــات التنقيب الــتي قامت بها متاحف النمســا في ســقارة، والصنــدوق المصــري للحفريــات في الفيــوم، وجامعة ستراســبورج الالمانيــة في أخميم، وأصــدر (ويدا الفيــدج بيلــر) مجلدين لوصــف الكنائــس القبطية عام 1884. وتمــيزت الفــترة بــين نهاية القرن التاســع عشــر وفجــر القــرن العشــرين، بعمليــات التنقيب عــن الآثار الرومانيــة والقبطيــة بصــورة منظمــة، وتبع ذلك نشــر مطبوعات مكرســة للمواقع المسيحية. وتأسســت جمعية أصدقــاء الفن القبطي علــى يد (ميريت بطــرس غالى) في عــام 1935 ثُم تســمت باســم (جمعية الآثــار القبطية) عــام 1938. وتم الكشــف الأثري في الواحــات الخارجة في البجــوات من خــلال متحــف المتروبوليتان عــام 1931[3].

مصطلح قبطي

زاد اســتخدام اللغــة القبطيــة في مصــر في القــرن الثــاني الميلادى. وحافــظ الأقبــاط حــتى يومنــا هــذا علــى اســتخدام اللغة القبطيــة في طقــوس كنائســهم وإن كانــوا يتكلمــون العربية. واللغــة القبطيــة هــي آخــر الصيــغ للغــة المصريــة القديمــة الــتي اتخــذت كتابتهــا أشــكالا مختلفــة، بــدأ مــن الهيراطيقيــة وانتهــاء بالديموطيقيــة، وكان كهنــة ايزيــس آخــر مــن اســتخدم الخــط الديموطيقــى

في نقوشـهم، في جزيـرة فيلـة سـنة 452م. كانـت الهيروغليفيـة تسـتخدم في الكتابـة المقدسـة علـى جـدران المعابـد، وفي المقابـر، وعلـى أوراق الـبردى، مشـتملة علـى علامـات مشـتقة مـن كتـاب الـوتى. وكانـت الهيراطيقيـة الصيغـة الأقـل رسـمية والاكـثر تبسـيطا، وكان الكهنـة يسـتخدمونها في الوثائـق الملكيـة الرسـمية، وإن كانـت في أواخـر مراحلهـا اقتصـرت تقريبـا علـى الطقـوس الدينيـة. ومـع مـرور الوقـت أصبحـت هاتـان اللغتـان مـن الصعوبـة بمـكان بالنسـبة للبسـطاءالذين وجـدوا أنفسـهم عاجزيـن عـن الربـط بـين صوتياتهمـا ومخـارج الالفـاظ، ومـن هنـا ولـدت المرحلـة الثالثـة الديموطيقيـة الـتى كانـت أبسـط في تصاويرهـا الكتابيـة عـن سـابقيها، وان ظلـت عسـيرة بالنسـبة لتسـجيل متطلبـات الحيـاة اليوميـة. ومـع مـجيء اليونـان ثـم دخـول المسـيحية مصـر في عهـد الرومـان، لجـأ الكتبـة المصريـون الى اسـتخدام أسـلوب جديـد لكتابـة النصـوص المصريـة بحـروف يونانيـة، ولكنهـم اكتشـفوا أن الأبجديـة اليونانيـة لا تحتـوى علـى بعـض اللأصـوات المصريـة القديمـة (حـروف الحلـق)، فأضافـوا اليهـا سـبعة حـروف مـن الخـط الديموطيقـى[4].

وعلى هـذا يمكـن تعريف اللغـة القبطيـة بأنها آخر مراحل اللغـة المصريـة القديمة مكتوبة بحـروف يونانية مضاف اليها سـبعة حـروف مـن الديموطيقية.

أصول المسيحية المصرية

دخلت المسـيحية مصر عن طريـق القديس مرقص، وكان قد بشـر في قـارة افريقيا في المدائـن الخمس، حيث كان أكثر المسـتوطنين مـن الأفارقـة واليهـود، ثم قصد مدينة الاسـكندرية متخـذا طريقا دائريا يمـر بالواحات ومدينـة بابليون (مصـر القديمة).

والروايـة تقـول: إن القديـس مرقـص عنـد دخوله الى الاسـكندرية من البوابـة الشـرقية انقطعت أوصال حذائه، فلجأ الى خـراز يهودي لإصلاحه، وعندما أمسـك الخـراز أداة الخرز لإصلاح الحـذاء، اذا بالمخـرز يجرح يده فيصيـح باليونانيـة (هيس – هـو – نيـوس) (واحد هو الله)، ولقـد تهلـل مرقص عند سـماعه هـذا الاعتراف، وبصق على جرح الإسـكافي فشـفى الجـرح، ويصبح هذا الخـراز أول من يعتنق المسـيحية هو وأهل بيتـه وجيرانه، ويدعى (أنبـا نـوس) ويصبـح ثـاني بطريـك لمدينـة الاسكندرية.

ويعد إنجيـل مرقص أقدم الأناجيل الـذي اعتمد عليه كل مـن القديسـيين: مـتى، ولوقـا، ويوحنـا. والقديس مرقص هو الأول في قائمة القديسـين والشـهداء واعتنق المسـيحية علـى يـد ابن عمـه القديـس برنابـا، وارتبط بشـخص السـيد المسـيح واختاره واحدا من السـبعين المقربين، وكان مثقفا مسـتنيرا، ونقل أخبارا شـفاهية عن السـيد المسـيح، ويحتوى إنجيلـه على أحداث شـاهدها بعينـه، ومـن المحتمـل أن القديـس مرقص قد سـجل إنجيلـه باليونانيـة واللاتينيـة وأيضـا باللغـة المصرية لخدمـة مـن لايعرفـون اليونانية. وتمـت كتابـة انجيل مرقـص في مصر سـنة 45م[5].

مزار الخروج (رقم 30)

ويشـمل مزار الخـروج على المشـاهد التاليـة :حواء وآدم– دنيـال في جب الأسـود–العبريين الثلاثة في النار– تعذيب أشـعيا – قصة يونـان والحـوت –زواج رفقة من اسـحق– أيوب –سوسـنة – الراعى– تعذيب القديسـة تـكلا – العذراوات السـبع أمـام معبد الـرب– حديقة– اضافـات متأخـرة. وقد كـون الفنـان من هذه المشـاهد مفهومـا جديـدا عن الخـروج يختلـف عن معـنى خروج العبريين مـن مصر.

1 – الخلاص كما صوره فنان مزار الخروج:

اختـار الفنان الـذي رسـم التصاوير في مـزار الخروج عدة مشـاهد من العهد القديم، تصـور الخلاص. وجعل موضوعـه الرئيسي قصـة الخروج، وأضاف مشـاهد من أسـفار الأوبكريفا[6] (الاسـفر غير المعترف بها بأنها أسـفار مقدسـة)، ومـن القصـص الشـعبي المسـيحي، وصبغ مشـاهده بالطابـع المصـري، وصـاغ مفهوماً عامـاً عن الخلاص، يختلـف عن المفهـوم المذكور في العهـد القديم ويبدو كالآتي:

المشهد الأول أسطورة الخروج:

جعل مشـاهده الأساسـية مـن قصة الخـروج، فقد احتلـت قصـة الخـروج مكانة هامـة في الفكر المسـيحي حيث أنها ترتبط بخروج السـيد المسـيح مـن مصر. فقد جـاء في إنجيل متى:

«حينئـذ دعا هـيرودس المجـوس سـراً، وتحقق منهم زمـان النجـم الذي ظهر ثم أرسـلهم إلى بيت لحـم، وقال اذهبوا وافحصـوا بالتدقيق عن الصـبي. وبعد ما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسـف في الحلـم قائلاً: قم وخذ الصبي وأمـه وأهـرب إلى مصر. وكـن هناك حـتى أقول لـك، لأن هيرودس مزمـع أن يطلب الصـبي ليهلكه، فقام وأخـذ الصبي وأمه ليلاً وانصـرف إلى مصر، وكان هناك إلى وفاة هـيرودس، لكي يتم ما قيـل من الرب بالنـبي القائل من مصر دعـوت ابني»[7].

ويفسر سفر الخروج من وجهة النظر

المسيحية كالآتي:

موضوع السـفر الرئيسـي هـو الفـداء، ولا يظهـر هـذا الموضوع في أي سـفر مـن أسـفار العهـد القديـم بوضـوح كما يظهر في سـفر الخروج، فالرمـوز العديـدة والمتنوعـة في هـذا السـفر تدور حول موضوع الفـداء من الدينونة والعالم وقوة الشـيطان، والعلاقـة مع الله المؤسسـة علـى هـذا الفـداء.

فخـلاص الشـعب بواسـطة ذبح خـروف الفصح[8]، يرمـز إلى السـيد المسـيح الـذي قـدم فـداء للبشـرية. وإنشـقاق البحر بعصا موسى، رمز للمسـيح الذي ضرب لأجل البشـر لإنقاذهـم من عبوديـة الشـيطان والعالم، وترنيمـة موسى بعـد عبور البحـر الأحمر، صـورة لنصرة المؤمنين بالمسـيح ،الذيـن امتحنوا في إيمانهـم عن طريق ميـاه مارة المـرة، التي صارت عذبـة، وبميـاه ايليم الحية، فهـي تعطي مثـلاً لاختبـار النفس، ثـم فرحهـا في عبور الاختبـار، وإعطائهـم الخير مـن السـماء، رمـزاً للنعمة السـماوية في المسـيح ،الـذي هو خـبز الحيـاة، وضرب موسى الصخرة، وخـروج الماء رمز لحضـور روح القدس، نتيجـة لضـرب المسـيح لأجـل البشـرية، والحـرب مع عماليق، رمز للشـيطان الذي يحاول التسـلط على جسد المؤمـن الضعيف»[9].

وهـذا التفسـير الرمـزي، يختلـف تمامـاً عـن قصة خروج مـوسى بالعبريـين من مصـر. فالفكر المسـيحي لا يهتـم بالأحـداث الحرفية للقصـة، ولكنه يضفـي عليها مفهومـاً لاهوتيـاً، يتفق مـع العقيدة المسـيحية.

2 - المشهد الثاني أسطورة الراعي:

صور العهـد القديم مـوسى، باعتبـاره الراعي الأمين للقبائـل العبرية، لأنـه كان أمينـاً على غنم يـثرون (حما موسى). كما أن الأدب الشـعبي المسـيحي، صور النبي إليا في الصحراء، مقابل أجون في الحديقة، وقد وصف السـيد المسـيح بأنه حمـل الله، الذي يرفع خطيئـة العالم[10].

كمـا صور السـيد المسـيح بأنـه الراعي، الـذي يقود القطيـع ويحمـل الخـروف الضائع فـوق كتفيه[11].

فالصحـراء هـي المـكان الـذي يتـم فيـه الخـلاص الـروحي للأنبيـاء، وهـي المكان الـذي يعبره المؤمـن ليتـم لـه الخـلاص الـروحي.

3 - المشهد الثالث: أسطورة الخلق والطوفان:

قصة الخلق كانت جـزءًا من قصة الطوفـان البابلية، وهي الملحمة الرئيسـية في الإنتاج الأدبي لشـعوب بلاد ما بين النهرين، وقد ظهرت في شـكلها الكلاسـيكي في عصر حمورابي[12]، عندمـا كتبت باللغة الآكديـة، وهي أقرب إلى الأدب الكهنـوتي والفلسـفة الدينية. وقد حققت شـعراً في ملحمـة جلجامـش، الـتي تعد أقـدم ملحمـة بطولية في العالـم، ولكنهـا في المفهـوم المسيحي ترتبـط بخطيئة الإنسـان الأول، وطرده مـن الجنة[13].

4 - المشهد الرابع: خلاص دنيال ونوح وأيوب:

تـروي القصـة أن الملـك داريـوس الفـارسي، أراد أن ينصب دانيال حاكمـاً على المملكة كلها بسـبب حكمته، ولكـن الوزراء أوقعـوا بين الملك ودنيال لأنـه كان يعبد إله العبريـين. فاضطر الملك لإصـدار مرسـوماً ملكياً، ينص علـى أن كل مـن يطلب طلبـاً من إلـه غير آلهـة الدولة، يمهل ثلاثـين يوماً، ثـم يُلقى في جُب الأسـود.

ولكـن دنيـال كان يركـع علـى ركبتيه ثـلاث مرات في اليـوم، ويصلـي ويحمـد الله كمـا كان يفعل مـن قبل، وعندمـا أعلـم الملـك بأمر دنيـال، أمـر بإلقائـه في جب

الأســود. فرغم محبة الملك لدنيال، إلا أن شــريعة ماداي وفارس تقضي بــأن كل أمر أو حكم يصــدره الملك لا يتغير.

فجيء بدنيــال وألقي بــه في جُب الأســود، وقال الملك لدنيــال: إلهــك الــذي أنــت مواظــب علــى عبادته هو ينقــذك، وجيء بحجــر فوضــع على فــم الجُــب، وختمه الملــك بخاتمه، وخاتــم عظمائه لئــلا يتغير الرأي في شــأن دنيال، ثم مضى الملــك إلى قصره وبات ليلتــه صائماً، ولم تدخــل عليه جواريــه، ونفر عنــه النوم.

وفي الفجــر باكراً قام الملك وأســرع إلى جُب الأســود، ولمــا اقترب مــن الجُب نــادى دنيــال بصــوت ضعيف وقــال له: يــا دنيــال عبــد الله الــحي، لعل إلهــك الذي أنــت مواظب على عبادتــه قدر أن ينقذك من الأســود. فأجابه دنيــال: أيها الملك عشــت إلى الأبد، إلهي أرســل ملاكــه فســد أفــواه الأســود، فمــا أســاءت إليَّ لأنــني وجــدت بريئــاً أمامهــم، وأنا أمامــك أيضاً أيهــا الملك ما فعلت ســوءاً، فطابت نفــس الملك جداً، وأمــر بإخراجه مــن الجُب، فخرج ســالماً من كل ســوء لأنه آمــن بإلهه، وأمر الملك فجــيئ بأولئك الرجــال الذين وشــوا بدنيال، وألقــوا في جُــب الأســود هم ونســاؤهم، فمــا أن وصلوا إلى أرض الجُب، حتى بطشــت بهم الأســود، وســحقت جميــع عظامهم[14].

والفنــان الــذي رســم المــزار ربــط بين خــلاص نوح ودنيــال وأيــوب، فقــد جــاء في ســفر حزقيال:

«يا ابــن آدم، إن أخطــأت إلى الأرض وخانت، فمددت يــدي عليها، وكســرت لهــا قوام الخــبز، وأرســلت عليها الجــوع وقطعــت منهــا الإنســان والحيــوان. وكان فيها هــؤلاء الرجــال الثلاثة نــوح ودنيــال وأيــوب، فإنهم إنما يخلصــون أنفســهم ببرهم يقول الســيد الــرب»[15].

فســفر حزقيــال الــذي يربــط بــين هــذه الأســماء الثلاثــة، لــه خلفيــة بابليــة، فهــو يقــول: أن الشــخص التقــي قــد يتعرض للمعاناة، ولكــن مــن المؤكــد أنه ينجو في النهايــة، فالهــدف الرئيسي هــو تعلم القوانين الخاصة بالخــلاص، وكان بطــل الطوفــان في الأدب البابلــي مثــالاً للخــلاص، فنــوح هــو أيــوب في الأدب العــبري، ودنيــال في الأدب البابلــي.

5 - المشهد الخامس خلاص العبريين الثلاثة من النار:

وضــع الملــك نبخــذ نصــر تمثــالاً مــن ذهــب، طوله ســتون ذراعــاً وعرضــه ســت أذرع، وأقامــه في بقعــة «دورا» بإقليم بابــل، وأرســل الملــك يجمــع الــولاة، والحــكام ،والعظمــاء، والقضــاة، وأمنــاء الخزينــة، وعلمــاء الشــريعة والفقهــاء، وســواهم مــن كبــار موظفــي الأقاليــم، لتدشــين التمثــال الــذي أقامــه، فلمــا اجتمعــوا، ووقفــوا أمــام التمثــال، هتــف منــاد بصــوت شــديد: «أمرتكــم أيهــا الشــعب مــن كل أمــة ولســان بأنكم عندما تســمعون صوت البوق والناي والقيثار والربــاب والــدف والمزمــار وســائر أنــواع المعــازف تقعــون ســاجدين لتمثــال الذهــب الــذي أقامــه نبخــذ نصــر الملــك، ومــن لا يقــع ســاجداً ففــي الحال يلقى في وســط أتــون النار».

وتقدم بعــض البابليين ووشــوا باليهــود فقالوا: هناك مــن اليهــود رجــال وليتهم علــى أعمــال إقليم بابــل، وهم: شــدرخ، وميشــخ، وعبــد نغو، لــم يعبــدوا آلهتــك، ولا ســجدوا لتمثال الذهــب الــذي أقمته.

وتســتمر القصــة تروي عــن رفــض العبريــين الثلاثــة الســجود لتمثال الملك، فيأمر الملك بإلقائهــم في أتون النار بعد أن تقيــد أيديهم وأرجلهم، ولكن مــلاك الرب يأتي إلى أتــون النــار وينقذهم[16].

6 - المشهد السادس خلاص يونان (يونس)[17] من بطن الحوت:

كانــت كلمــة الــرب إلى يونــان بــن امتــاي: قــم اذهــب إلى نينــوى المدينــة العظيمــة، ونــادي بــأن أخبــار شــرورها قــد صعــدت إليَّ، فقــام يونــان ولــم يصعــد إلى نينــوى، بــل إلى مدينــة ترشــيش هربــاً مــن وجــه الــرب. فــنزل إلى يافــا، فوجــد ســفينة ســائرة إلى ترشــيش، فدفــع أجرهــا، ونــزل فيهــا ليذهــب مــع ملاحيهــا إلى هنــاك بعيــداً عــن وجــه الــرب.

فحــرك الــرب ريحــاً شــديدة علــى البحــر، فثــارت زوبعــة عظيمــة كادت تحطــم الســفينة. فقــال البحــارة بعضهــم لبعــض تعالــوا نلقــي القرعــة لنعلــم بســبب مــن أصابنــا هــذا الشــر، فألقــوا القرعــة فوقعــت علــى يونــان، وعندمــا عــرف الرجــال منــه أنــه هــارب مــن وجــه الــرب خافــوا خوفــاً عظيمــاً، وقالــوا لــه مــا هــذا الــذي فعلــت؟



2

رسم لتصاوير مزار الخروج (مقبرة) رقم 30 ، بجبانة البجوات

ثم قالوا ماذا نفعل بك حتى يسكن البحر عنا؟ وكان البحر يزداد هياجاً.

فقال لهم أحملوني وألقوا بي إلى البحر فيسكن البحر عنكم، فأنا أعرف أن هذه الزوبعة العظيمة حلت بكم بسببي، ثم حملوا يونان وألقوه إلى البحر فوقف البحر عن هياجه.

أما الرب فأعد حوتاً عظيماً لابتلاع يونان، فكان يونان في جوف الحوت ثلاثة أيام وثلاث ليال، فصلى يونان إلى الرب إلهه من جوف الحوت قائلاً:

(إليك يا رب صرخت فاستجبت لي في ضيقي، من جوف الموت استغيث، فسمعت يا رب صوتي)[18].

فأمر الرب الحوت فقذف يونان إلى البر.

7 - المشهد السابع الخلاص والموت على الصليب:

الفنان اختار مشاهد تمثل فكرة الخلاص أو الموت على الصليب، في مشهد تعذيب أشعيا، وفي مشهد تقديم إبراهيم ابنه إسحق ذبيحة للرب. فالتفسير المسيحي للقصة أن الرب أراد أن يجرب إبراهيم لمحبته حيث جاء في الإنجيل: (من أحب ابنا أو ابنة أكثر مني فلا يستحقني)[19].

واتخذ إسحق رمزاً للسيد المسيح الذي أطاع حتى الموت على الصليب.

خلاص المرأة

الفنان قدم لنا نماذج مختلفة لخلاص المرأة في الحياة الدنيا وفي الحياة الأبدية، مثل: خلاص رفقة، خلاص سوسنه، خلاص سارة، خلاص تكلا.

1 - خلاص رفقة:

رفقة هي نموذج للزوجة المثالية، فهي نموذج للحشمة والاحترام لأنها أخذت البرقع وغطت وجهها عند لقائها الأول بإسحق، كما نزلت عن دابتها عند لقاء عبد إبراهيم[20].

والفنان يصور لنا عبد إبراهيم بجوار بئر الماء، ومشهد لرفقة وهي تملأ الجرار، فبئر الماء من المشاهد المحببة في الأدب الشعبي. والقصة صورت هذا الزواج بين رفقة وإسحق باعتباره عملاً إلهياً لخلاص القبائل العبرية من الإندماج في الأمم الأخرى. والقصة تروي عن خروج رفقة من أور الكلدانية لكي تتزوج من إسحق في أرض كنعان، ثم تخبرنا عن عقم رفقة وخلاصها من العقم، حيث تلد التوأم عسو ويعقوب أي العبريين والكنعانيين، ويتغلب الأصغر على الأكبر عسو أي يتغلب العبري على الكنعاني.

وهذه القصة التي تروى عن الزواج المقدر يمكن أن نجد لها مثيلاً تحت الموتيف العالمي (AT 930) والقصص التي تروى عن اللقاءات عند بئر الماء يمكن أن نجدها تحت الموتيف العالمي (AT 930 F).

2 – خلاص سارة:

ولا ندري هل أراد الفنان سارة أم إسحق التي تصلي من أجل خلاص ابنها، أم سارة التي جاء ذكرها في سفر طوبيا، وهي المرأة التي تزوجت سبع مرات وفي كل مرة كان العريس يموت ليلة العرس، لأن شيطاناً كان يحبها ولكن خلاصها تم على يد طوبيا الذي شق بطن الحوت وأخذ قلبه وكبده، وأحرق أجزاء منها ليلة العرس ففر الشيطان بعيداً وتم زواج طوبيا من سارة[21].

3 – خلاص سوسنة:

كان في بابل رجل اسمه يوياقيم، تزوج من امرأة اسمها سوسنة ابنة حلفيا وكانت جميلة جداً، وتعيش في مخافة الرب، وكان أبواها بارين، فربيا ابنتهما بحسب شريعة موسى، وكان يوياقيم غنياً جداً، وكانت له حديقة جميلة في داره، يجتمع فيها اليهود إليه لأنه كان أوجههم جميعاً. فنصب في تلك السنة شيخين ليقضيا بين الشعب، وهما اللذان قال الرب فيهما (جاء الشر من بابل من شيوخ وقضاة يحسبون مدبري الشعب وهم لا يرونه) وكانا يترددان إلى دار يوياقيم كل صباح لينظرا في الدعاوي، وكانت سوسنة تدخل عند الظهر وتتمشى في الحديقة بعد أن ينصرف الشعب، فكان الشيخان يريانها كل يوم تتمشى ففتنا بها، فأفسدت الشهوة عقليهما وصرفا أعينهما عن السماء، لئلا ينظرا ويتذكرا أحكام الله العادلة.

والقصة تقص عن محاولة الشيخين إغواء سوسنة، ولكنها ترفض غوايتهما، فيدبران لها خطة ويتهمانها بالزنا، ويشهدان عليها بالزور، فحكم على سوسنة بالموت، وفي اللحظة الأخيرة يظهر الشاب دنيال، فيصرخ في الجماعة (إني بريئ من دم هذه المرأة) فتعاد المحاكمة ويستجوب كلاً من الشهود على حدة، فيظهر كذبهما ويتم خلاص سوسنة[22].

4 – خلاص القديسة تكلا:

القديسة تكلا هي نموذج العذراء مريم، وكانت تلميذة القديس بولس الرسول، ومثالاً للبتولة وللطهارة، ونموذج الجهاد واحتمال الشدائد. كانت مخطوبة لأحد أشراف تلك المدينة، وعندما وصل إليها القديس بولس في أواخر الأربعينيات من القرن الأول الميلادي، سحرها جمال تعاليمه فلزمته ووهبت بتولها للرب، وكان ذلك سبباً في تركها لخطيبها وتركها للزينة، وتمضي القصة تشرح كيف أن تكلا تعرضت لأنواع من العذاب، فأدخلها حاكم المدينة النار، ولكن المطر انهمر غزيراً فانطفأت النار، ويفرج عنها وتهجر مدينتها مصاحبة القديس إلى انطاكيا، وهناك يعجب بجمالها أحد الشباب من وجهاء المدينة، وعندما تعرض عنه يشي بها إلى الحاكم الذي يأمر بطرحها للوحوش، ثلاثة مرات في ثلاث أيام متوالية، ولكن الوحوش لم تقترب منها، وألقيت في جب مليء بالأفاعي السامة فلم تؤذها، فأمر الحاكم بإطلاق سراحها، فتعود إلى أيقونية، وهناك يؤمن على يديها عدد كبير من أهلها.

وتنتهي القصة بأن تصور تكلا عاكفة على حياة التأمل والنسك، وقد وهبها الله موهبة الشفاء، وكان الكثيرون يذهبون إليها طالبين البرء من أمراضهم[23].

5 – خلاص العذراوات السبع:

صور الفنان مشهداً لعذراوات سبع يحملن الشموع أمام كنيسة، وقد صور الكنيسة في شكل هرمي وهو رمز الإله رع إله الشمس، كما رسم عليها ثلاث علامات عنخ، وهي العلامة المصرية القديمة التي تدل على الحياة الأبدية، وكررها ثلاث مرات لتدل على الثالوث المقدس (الأب، الابن، الروح القدس) ورسم السبع عذراوات، لأن هذا الرقم يرتبط بالمعتقدات الشعبية المصرية عن قداسة الرقم سبعة[24] الذي يرمز إلى السماوات، فهو يمثل إيقاع الحياة، فالأيام مقسمة إلى سبع بعدد دورات الأرض حول القمر. بينما القصة التي جاءت في العهد القديم تذكر خمس عذراوات، والرقم خمسة يرتبط بالمعتقدات المغربية عن قداسة الرقم خمسة ،فهو يمثل عدد أصابع اليد، ويرتبط بالممارسات القديمة عن القسم حيث كان الشاهد يرفع يده عند القسم، لتأكيد الشهادة وقد تحول في المعتقد الشعبي إلى تعويذة تمنع الحسد.

تطور فكرة الخروج:

حاولت كل حضارة أن تحل مشكلتين أساسيتين: المشكلة الأولى هي علاقة الإنسان بالطبيعة، والمشكلة الثانية هي علاقة الإنسان بالمجتمع.

ولتفسير علاقة الإنسان بالطبيعة، اختلفت الحلول من مجتمع إلى آخر. أما المشكلة الثانية التي تدور حول علاقة الفرد بالمجتمع، فكان حلها دائماً أن جماعتي على حق، والآخرين على خطأ.

الخلاص في مصر القديمة

دارت العقيدة المصرية حول إيجاد حل لمشكلة الموت وكيفية الحصول على الحياة الأبدية، وكانت العقيدة الشمسية في فترة ما قبل الأسرات ترتبط بالشمس وظاهرة الشروق والغروب، فالملك بعد الموت يتحد مع والده الإله رع، أما العقيدة الأوزيرية ارتبطت بتغير الفصول ونماء النباتات في فصل الربيع، وكانت العقيدة الاوزيرية هي العقيدة الشعبية حيث ترى أن الملك يتحد مع الإله أزوريس أما عامة الناس فيذهبون إلى العالم السفلي[25].

وفي مرحلة متقدمة من الحضارة اتحدت العقيدة الشمسية بالعقيدة الأوزيرية، وأصبح الملك المتوفي ينتقل من عالم الجبانة إلى عالم السماء، ويقوم برحلته عن طريق مراكب الشمس تحت رعاية الإله أوزير، وقبل أن يصل إلى عالم الخلود والخلاص الأبدي، تتم محاكمته عن طريق وزن قلبه الذي يوضح أعماله الطيبة وأعماله السيئة، فإذا رجحت كفة الخير حصل على الخلود، وأصبح هذا المصير متاحاً لكل البشر إذا تشبهوا بالملك الإله[26].

فقد أدت ظاهرة الشروق والغروب، وفيضان نهر النيل، ونمو النباتات في موسم الحصاد إلى تطور فكرة الخلود لدى المصري القديم.

الخلاص في العقيدة اليهودية:

ربطت أسفار العهد القديم بين الخروج من مصر والوعد بالأرض، وقد تأكد العهد بين الرب والآباء من خلال سلسلة من الوعود، تبدأ بالعهد بين الرب ونوح، ثم العهد بين الرب وإبراهيم، ثم العهد بين الرب وموسى[27].

أما في أسفار الأنبياء فقد ارتبطت فكرة الخلاص بفكرة الخطيئة والحكم، وفي أسفار أشعيا وأرميا بدأت بعض الاتجاهات الأخلاقية نحو العدالة، وارتبط الخلاص بفكرة المسيح المخلص وظهوره وتجديد العهد[28].

ولكن بعض الفرق اليهودية عارضت هذه الاتجاهات الأخلاقية، وجعلت الخلاص خاصا باليهود دون سائر البشر مثل فرقة الفريسيين[29].

وتناولت أسفار العهد القديم كل قصة من القصص في صورة مسلسل تاريخي كامل الأجزاء مترامي الأحداث كما تفعل كتب التاريخ، ففكرة التاريخ في العهد القديم لا تتضمن فقط معالجة الأحداث والشخصيات على حدة، بل تشمل نظرة شاملة إلى كل تاريخ الأمة ومكانتها في التاريخ العام[30]، وتصور النجاة من مصر باعتبارها العمل الإلهي الحاسم الذي تكونت به الأمة، وهو عمل أساسي يميز العهد القديم ككل ويقدم لنا صورة مختصرة عن هذا التاريخ في العبارة التالية.

«كان أبي أراميا متجولاً وقد توجه إلى مصر وأقام هناك وهناك أصبح أمة عظيمة وقوية وكثيرة العدد. فأخرجنا «يهوه» من مصر بيد قوية جبارة» (التثنية 26:10).

الخلاص في العقيدة المسيحية:

1 – في فلسطين:

ظهرت الديانة المسيحية كحركة إصلاح للديانة اليهودية، وقدم العهد الجديد باعتباره امتدادا للعهد القديم، ولكن القديس بولس أوضح أن الصلب قد أظهر رسالة جديدة هي أن اليهود بقتلهم للسيد المسيح قد فصلوا عن العهد الجديد[31].

2 – في مصر:

اندمجت المسيحية في مصر بالمعتقدات المصرية عن البعث والخلود في الآخرة، وتحولت إيزيس وابنها حورس إلى رمز للرحمة واندمجت في التصورات عن السيدة العذراء وابنها السيد المسيح.

وتحول مفتاح الحياة (علامة عنخ) المصرية، إلى الصليب الذي تحول إلى رمز للخلاص الذي قدمه السيد المسيح للبشرية عندما صلب حسب العقيدة المسيحية.

كما اندمجت المعتقدات المسيحية بالأفكار الفلسفية، التي نشأت في مدرسة الإسكندرية وخاصة الاتجاهات النسكية التي ترى أن المادة شر وضرورة التخلص من أدناس الجسد، فالارثوذكسية المبكرة ترى أن المسيح هو الصلة بين الإنسان والله، ورأى الرهبان أن الخلاص يتم بالابتعاد عن مباهج الحياة والاعتزال في الصحراء[32].

وكانت الواحات الخارجة مفراً للمسيحيين الذين هربوا من الاضطهاد الروماني، وقد حولوا بعض المزارات إلى كنائس، ورسموا على جدرانها قصصا تساعد في شرح تعاليم الديانة المسيحية.

3 - تقاليد الفن القبطي:

تأثر الفن القبطي بمؤثرات عديدة، فقد نقل كل تقاليد الفن المصري القديم، وتأثر بالفن الإغريقي، وانتقلت تقاليد الرسم بالفرسكو من الإسكندرية إلى سائر أنحاء العالم المسيحي.

4 - موضوعات الرسم:

في بداية انتشار المسيحية في مصر، اعتمدت موضوعات الرسم القبطي على موضوعات مستمدة من قصص العهد القديمة مثل:

- قصة آدم وحواء والخطيئة الأولى للبشر.
- قتل هابيل كرمز للخطيئة.
- أيوب وعذابه الذي أصبح رمزاً للمسيح.
- نوح وسفينته التي تحولت إلى رمز للكنيسة التي تنجي المؤمنين.
- شمشون الذي يهزم الأسد.
- موت ابشالوم.
- صراع يعقوب مع الملاك الذي يرمز إلى صراع الإنسان ضد الشيطان.



- فداء إسحق الذي أصبح يرمز إلى تجرد إبراهيم في حب الله وإسحق الذي يرمز إلى السيد المسيح الذي قدم نفسه على الصليب فداء للبشرية.
- تحول اليا في الصحراء مقابل أجون في الحديقة.
- دنيال والعبريين الثلاثة في النار.
- رفقة بجوار بئر الماء.
- حزقيال في المركبة أو مركبتان يرمزان للعهد القديم والعهد الجديد.
- استير التي أصبحت رمزاً للعذراء مريم.
- قصة جدعون.
- قصة شلوميت مع عبارات من نشيد الإنشاد.

وفي القرن الثاني الميلادي أضيفت مناظر من كتاب (ابن سيرا) الذي يشرح سفر التكوين، ودخلت بعض الموضوعات من المشنا، وبدأت تظهر بعض التأثيرات من الفن الهيليني.

أسباب شعبية قصة الخروج

تتميز قصة الخروج بطابع أسطوري، ويمكن مقارنة القصة بالقصص المصري القديم الذي جاء في بردية وستكار، وهي ترجع إلى عصر الهكسوس، وقصة الملاح الغريق التي ترجع إلى زمن الدولة الوسطى، كما يمكن مقارنة القصة بالأدب البابلي وأسطورة سرجون الاكاري التي ترجع إلى 2250 ق. م[33]، وبعد عودة اليهود من السبي البابلي (444 ق.م) بدأ شرح نصوص العهد القديم باللغة الآرمية، وكانت نتيجة هذه الشروح أن ظهرت

«المشنا» و«التلمود»، وقد اعتمدت هذه الشروح على الأساطير والقصص الشعبي، وظلت هذه الروايات تتداول لسنوات طويلة شفاهياً، قبل تدوينها على يد «يهوذا هنسي»، واختلفت الروايات عن القصص المدونة في العهد القديم، وانتشرت انتشاراً واسعاً خاصة أنها كانت تستخدم في الوعظ بين الطبقات غير المتعلمة.

وقد انتقلت هذه الروايات الشعبية إلى العالم المسيحي واستخدمت في التبشير واندمجت في روايات أخرى من آداب الشعوب، وخاصة الأدب الإغريقي وطبعت بطابع مسيحي يتفق مع الديانة الجديدة[34].

مزار السلام (رقم 80) (المقبرة البيزنطية) :

ترجع المقبرة الى القرن الخامس الميلادى وهي تشتمل على نفس مشاهد مزار الخروج مع بعض الإضافات التي تؤكد مفهوم السلام فقد اشتملت على المشاهد التالية:

أدم وحواء-قصة تضحية ابراهيم بوحيدة - دنيال في جب الاسود - رمز العدالة - رمزالصلاة- يعقوب - سفينة نوح - شكل البشارة-القديسة تكلا مع القديس بولا وهي من اهم الموضوعات المصرية- بالإضافةالى شكل الدوائر، افرع الكروم ،عناقيد العنب، الزهرات رباعية البتلات، كتبت أسماء الشخصيات باللغة القبطية.

العديد من المخربشات القبطية والإسلامية تركها الزوار بالقبطية والعربية.

والفنان الذى قام بالرسم يتميز بقدر عال من المهارة على خلاف الرسام في مزار الخروج،وقد استخدم الألوان بمهارة فائقة والطراز بيزنطي وكذلك الملابس. واستخدم الألوان: الأحمر - الأخضر - الرمادى - الأبيض.

رمز السلام: لقد استخدم الفنان المشاهد لكي يكون مفهوما عاما عن السلام فقد استخدم عدة رموز من العهدين القديم والجديد والثقافة المصرية القديمة واليونانية كالتالي:

* رمزالسلام (ارينا): على شكل إنسان يرتدى الزي المصري القديم وفي يده اليمنى مفتاح الحياة، وفي يده اليسرى سهم، وحوله مجموعة من الزهور ذات البتلات الأربعة.
* رمز العدالة: على هيئة امرأة ترتدي ثوبا أرجوانيا بدون أكمام يصل الى كعبيها، وترتدي عباءة رمادية، والمرأة شعرها أشقر مجعد، وفوق رأسها خمار أبيض، وتمسك بميزان في يدها اليمنى، وثمار وزهور في اليد اليسرى، ويظهر النبي دنيال وشجرة محملة بالثمار.
* رمز الصلاة: عبارة عن امرأة ملتفة بالثياب وترفع كلتا يديها مصلية وترتدي زيا أبيض.
* يعقوب صور بجوار رمز العدالة وسفينة نوح، وهو يرتدي زيا رماديا فوقه عباءة بيضاء.
* رمز البشارة: على شكل السيدة العذراء واقفة تصلي، بينما تقبل الحمامة طائرة لتعلمها بالبشارة. وهي ترتدي ثوبا قصيرا أرجوانيا به زخرفة باللون الأخضر، وشعرها أشقر مموج.

1 - القديسة تكلا والقديس بولا :

يجلسان متقابلين على كرسيين ليس لهما مساند ظهر وذات أرجل متقاطعة. يرتدى القديس بولا ثوبا لونه أبيض ويضع شالا على رأسه ويمسك بيده اليمنى قلما وفي يده اليسرى محبرة، ويحاول الكتابة في كتاب تمسك به القديسة تكلا، وهي ترتدي ثوبا أخضر اللون، وشعرها أشقر مجعد.

مزارات أخرى (رقم 25، 210)

1 - المزار رقم 25:

يشتمل المزار تحت القبة زخارف ملونة على شكل قشور السمك في شكل مثلث باللون الأحمر والسمك يرمز للكثرة .وفي الزوايا الأربعة رسم مثلث بداخل كل مثلث طائر العنقاء المصري الذي يرمز للخلود والأبدية .فالرقم أربعة رمز مسيحي يرمز للصليب ،وفي مصر القديمة يرمز لجهات العالم الأربعة.

2 - المزار 210 :

يسمى مزار العنب :وهو مزين بعناقيد العنب وأوراقه وثماره ،ملونة باللون الأحمر .وهي رمز لاستشهاد السيد المسيح.

3 – الكنيسة البازيليكية (رقم 180)

تقع في وسط الجبانة، مكونة من ثلاثة أروقة وبعض جدرانها ترتفع أكثر من ستة أمتار، المدخل في الركن الجنوبي الغربي، يؤدي الى ممر صغير به شرفة تواجه المدخل وفي وسطها حنية، وفي الجانب الأيمن صالة الكنيسة، والأقسام الثلاثة للكنيسة يفصلها صفوف من الأعمدة يتكون كل صف من خمسة أعمدة، وهناك بقايا سقف في الأجزاء الشرقية على شكل قباب وأنصاف قباب، الأجزاء الأخرى سقف مسطح. لا توجد شرفات في الجدار الشرقي، ربما كانت هناك حواجز من الخشب، في الجدار الشرقي للرواق الأوسط ثلاث حنيات ذات شكل بيضاوي في أعلاها، وثلاث حنيات صغيرة ربما كانت تستخدم في حفظ الأواني المقدسة، وأشياء أخرى تستخدم في الخدمة. وقد كسي البناء من الداخل والخارج بالملاط الأبيض.

الخلاصة

لعبت الموتيفات المستوحاة من العهد القديم دورا كبيرا في الفن المسيحي حتى القرن الرابع الميلادي. وقد لقيت أساطير العهد القديم شعبية واسعة بين البسطاء بسبب ارتباط هذه الأساطير بالثقافة الشرقية، فقد شاعت الأساطير البابلية والكنعانية والمصرية في كل من مصر وبابل وفلسطين بسبب الصلات السياسية والتجارية بين بلاد الشرق الأدنى القديم.

الفنان الذي قام بالتصوير في مزار الخروج كان أقرب الى الفنان الشعبي البسيط فكان يفتقد الى المهارة والحرفية، إلا أنة قدم مفهوما عاما عن الخروج اعتمد فيه على مخزونه الشعبي من الثقافة المصرية وثقافات الشرق القديم التي عرفها من الروايات الشفهية.

في القرن الخامس الميلادي تأثر الفن المسيحي بالثقافة اليونانية التي امتزجت بالمفاهيم المصرية، وأصبح الفنان أميل الى تصوير الرموز المجردة من: النبات، والطيور، كما استخدم ألوانا محددة لكي تعبر عن الأفكار المسيحية التي أصبحت مفاهيم متعارف عليها، وأصبح الفنان أكثر مهارة وأتقن فنون الزخرفة والتصوير، ولكنة احتفظ بأساليب الفن الشعبي فحافظ على الموضوعات الأساسية ،وعلى عادة كتابة أسماء الشخصيات باللغة القبطية، وأصبح مفهوم السلام والعدالة رموزا واضحة أضيفت الى المفاهيم القديمة عن الخلاص والخلود.

تعد عمارة البجوات نموذجا للعمارة التقليدية في مصر.

الهوامش

1 – البجوات : تعني القبوات لأن القاف قلبت ياء في النطق المحلي، والقبوات نسبة إلى القباب التي يبنى بها السقف.

2 – أحمد فخري: الصحراء المصرية. جبانة البجوات في الواحات الخارجة. ترجمة عبد الرحمن عبد التواب. وزارة الثقافة، هيئة الآثار، القاهرة 1989. ص 18.

3 – الكتاب التذكارى لمعرض أقيم فى معهد العالم العربى فى باريس: الفن القبطى فى مصى فى 2000 عام من المسيحية .الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2008 .صص22–19 .

4 – عزيز سوريال عطية: تاريخ المسيحية الشرقية، ترجمة اسحاق عبيد ،المجلس الاعلى للثقافة ،2005 ص21 .

5 – المرجع السابق ص34–33

6 – الاوبكرفا ؛هى الأسفار التى ضمت الى الترجمة اليونانية للعهد القديم ولم يعترف بها اليهود وتشمل الأسفار الآتية :طوبيا ،يهوديت ،أستير يونانى، الحكمة، يةشع بن سيراخ، بارك، رسالة أرميا، (دنيال يونانى) الذى يحتوى نشيد الفتيات الثلاثة، سوسنة، بال والتنين، سفر المكابيين الأول والثانى. راجع الكتاب المقدس، دار الكتاب المقدس، الكتاب اليونانى من الترجمة السبعينية، لبنان 1998.

7 – متى 2 : 7 – 15

8 – القربان: يقدم في الكنيسة يوم الأحد وفي القدسات وهو نوع من الخبز عليه علامة الصليب، والخروم التي ترمز إلى المسامير التي وضعت في جسد السيد المسيح عندما صلب. وهذا الخبز يرمز إلى جسد السيد المسيح.

9 – منى بهنام: مفتاح كنز الأسفار الإلهية. مكتبة الأخوة بالقاهرة. طبعة ثانية منقحة. 1967، المجلد الأول ص 43.

10 – يوحنا: 1 : 29

11 – لوقا 15 : 4 – 7

12 – حمورابي : كان الملك السادس لأسرة (سامو –


1

عادات الزواج وتقاليده في الماضي «دولة الإمارات العربية المتحدة»

الجزء الثاني: تجهيز العروسين وإعدادات حفل الزواج

د. بدرية الشامسي - كاتبة من الإمارات

عقد القران (الملجة) في الماضي

استخدم مجتمع الإمارات في الماضي عددا من التراكيب والكلمات التي تدل على عقد القران، مثل: ملجة، ملكة، ملكوه، قص الحق، حيث يختلف لفظ الكلمة حسب اختلاف البيئة، ففي البيئة الساحلية تلفظ (ملجة) وفي بعض المناطق الجبلية تلفظ (ملكوه) وفي البيئات البدوية تلفظ (قص الحق، أو الحية) لكن الكلمة الدالة على عقد القران في الماضي والأكثر شيوعا هي كلمة (ملجة) وملجة: كلمة خاصة تستخدم للعقد الديني، وتعني حرفيا «الملكية» وهي عقد القران[1] ويُعبر عن عقد القران بالعبارات التالية: (ملجة فلان على بنت فلانة) (قوم فلان الليلة ملجتهم) (البارحة كانت ملجة بنت فلان على ولد فلان) (أمس املجوا على فلانة، بياخذها

ولد فـلان) (ملكو أمـس علـى فلانـة). وكان يفضل أن يُعقد دوما مسـاءً ولم يكن هناك الكثير مـن التكاليف في الملجة فالحياة كانت بسـيطة حتى في أمـور الزواج، ويكون عقـد القران في بيـت والد العـروس، أو يُعقـد بعد صلاة العشـاء في المسـجد وعـادة مـا يكون المـأذون هـو إمام المسـجد، حيث يذهب إليـه ولي أمر العـروس والعريس وشـاهدان ويُعقد القران عادة بعد صلاة العشـاء، أو ياتي الشيخ إلى بيت أبي العروس مسـاءً لعقد القران. والبعض كان يذهـب للمدينة لعقد القران كما ذكـر الكثير من رواة البيئـة البدوية والبيئـة الجبلية بأن يذهـب أبو العروس والعريـس وعدد مـن الرجال ليعقـدوا القـران في المدينة حيث يوجد الشـيوخ لعقد القران ثم يعـودون لمناطقهم. ويطلق على عاقد القران اسـم مطوع وهـو مفهوم ارتبط في أذهان النـاس بالتقوى والصلاح والعلـم وتولي وظيفة دينية، فكان مسـمى «مطوع» يشـمل شـريحة واسـعة من النـاس، تضم جميـع القائمـين بالوظائـف الدينية (القاضي -الإمـام- الخطيـب- المأذون- معلـم القرآن الكريم - وعلوم الدين - قارئ الرقية الشـرعية - مغسـل الأمـوات). وأحيانـا يجمع بعـضُ المطاوعة بـين ثلاث أو أربع مـن هذه الوظائف[2] وكانت هنـاك أيام مفضلة لعقد القران كمـا ذكـر الإخباريون. يـوم الأحد، ليلـة الاثنين، ويـوم الخميـس ليلـة الجمعـة. لأنها كمـا ذكـروا (أيام فضيلة) أي أيـام ذات فضل. وأجمـع الإخباريون على أن هناك أيام وشـهور في الماضي لا يُسـتحب أن يُعقد القران فيهـا، مثل: يـومي السـبت والأربعاء وبـين العيدين، ولا يُعقـد القـران عادة في شـهر رمضـان. رغم تأكيـد أغلب عينة الدراسـة أن كل الأشـهر مسـتحبة. ولم يكن هناك احتفـال بيوم عقـد القران إنمـا هي وليمة عشـاء مكونة من: (العيش واللحـم والهريس) يقيمها أهـل العريس للمدعوين يـوزع فيها (الحلوى) على الجـيران. والوليمة تكون حسـب مقـدرة العريـس وإمكاناته، كمـا يُعبر عن الاحتفال بالملجة بإطـلاق الأعيرة الناريـة في الهواء تعبيراً وإعلانـا عـن عقد القـران. لم يكـن عقد القـران مرتبطا بالمحاكم ولا بأشـخاص معينين من قبـل المحاكم كما هو اليـوم، وإنمـا كان إجراء عقـد القران عمـلا تطوعيا بحتا، يقـوم به إمام المسـجد أو أي عالم دين موجـود في البلد، أو أي قـاض في أي إمارة، وربمـا قام بإجراء العقـد عالم قدم ضيفا على أهل البلد، فيتباركـون بعلمه أو بصلاحه، وإذا قام ذلـك العالم بإجـراء العقد، فإن ذلك يكون مشـافهة وبشـهادة شـاهدين، لكن مـن غـير أوراق ولا توثيق حتى إلى وقـت متأخـر[3] إلا أن إحـدى الإخباريـات ذكـرت إن البعـض كان يكتب ورقـة بين الطرفين يذكـر فيها مقدار المهر (التوامـين) (انظـر الملاحق، معجم الكتـاب) المقدم والمؤخـر. وقـد ذكرت عينة الدراسـة عددا من هم أشـهر المأذونـين (المطاوعة) في المـاضي الذين كانـوا يعقدون القـران (الملجـة) قبـل ظهـور المحاكـم مـن منتصف خمسـينات القرن المـاضي حتى قيـام الإتحاد.

جدول (1) أشهر المأذونين (المطاوعة) في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	مجرن الكندي	أبو ظبي
2	محمدبن أحمد الخزرجي	أبوظبي /العين
3	محمد عبد السلام	دبي
4	عبد الرحمن بن حافظ	دبي
5	السيد الشنقيطي	دبي
6	علي الجناحي	دبي
7	مطر عبيد الماجد	دبي
8	حسن الخزرجي	دبي
9	محمد سعيد بن غباش	رأس الخيمة
10	أحمد بن حجر	رأس الخيمة
11	عبد الله أحمد المطوع	رأس الخيمة
12	عبد العزيز الرجباني	رأس الخيمة
13	يوسف الموسى	رأس الخيمة
14	عبد الله بن جانس	الشارقة
15	محمد بن عبد الله البديع	الشارقة / كلباء
16	عبدالله سلمان سرحان	الشارقة / كلباء
17	عبد الله الشيبة	عجمان

م	الاسم	الإمارة
18	حمد بن غانم الشامسي	عجمان
19	حميد بن فلاو	عجمان
20	محمد بن سيف حميدان	رأس الخيمة
21	إبراهيم بن عيسى المطوع	رأس الخيمة
22	عيسى بن علي الشرهان	رأس الخيمة
23	حسن بن يعقوب	رأس الخيمة
24	محمد بن يعقوب	رأس الخيمة
25	عبد الرحيم المطوع	رأس الخيمة
26	حسن بن صالح	رأس الخيمة
27	عبد الله بن سلمان	رأس الخيمة
28	أحمد بن هاشل	رأس الخيمة
29	أحمد خلف	رأس الخيمة
30	سعيد بن مساعد السويدي	الشارقة
31	سيف بن مجلاد	الشارقة
32	جمعة المطوع	الشارقة
33	أحمد المشغوني	الشارقة
34	عبد الكريم أبوبكر	عجمان
35	حميد بن صالح المطوع	عجمان
36	خلفان بن حميد	عجمان
37	بن بهيو	عجمان

ولم يكن في الماضي وجود للعروس في مجلس العقد، إذ كان يحضر (المطوع) والعريس ووالد العروس باعتباره وليها، ولا نكاح إلا بولي وشاهدي عدل، ويحضر شاهدان ومن تم دعوتهم في ذلك المجلس مثل الأعمام والأخوال والأهل المقربين من أهل العروسين. أما في حالة عدم وجود أقارب للخطيبة، (خاصة إذا كانت يتيمة)، فمن يقوم بالإنابة عنها هو أحد الآتي ذكرهم: شخص مشهود له بالحكمة والراي، أو الشيخ الذي سيعقد القران (المطوع) أو شيخ أو أمير المنطقة. وكانت تسأل من قبل الشهود الذين يتم اختيارهم كما ذكرت عينة الدراسة من قبل الطرفين (أهل العريس وأهل العروس) هل وكلت والدك؟ فتقول (هيه) أي نعم وذكرت إحدى الإخباريات كانت العروس تُسأل ثلاث مرات ولا ترد وفي المرة الرابعة ترد عليهم ولو سكتت بعد أن تُسأل أربع مرات، يُفْهم أن سكوتها رضى أي موافقة. وهناك أعراف وتقاليد، متبعة لحماية العروسين في أثناء إجراء عقد النكاح. فقد ذكر أحد الاخباريين: «في لحظة عقد القران يجتمع المطوع وأبو العروس والعريس والشاهدان، في مكان يبعد قليلاً عن المكان الذي يجلس فيه المدعوون، ويعقد القران». وذكر آخر: «أن (المطوع) قبل أن يبدأ بعقد القران يأمر الحاضرين بالجلوس جلسة التشهد للصلاة، وأن يضعوا أيديهم على أفخاذهم، ثم يبدأ في عقد القران، ثم يخرجون للمدعوين معلنين إتمام عقد القران، معبرين عن ذلك باطلاق لأعيرة النارية». وذلك خوفا أن يكون بين الجالسين من يضمر شرا لأحد العروسين فيتحين لحظة عقد القران ويقوم بربط حبل أو عقد عُقدة، أو تحريك خاتم في يده، أو حتى حك رأسه بهدف إفساد الزواج، بربط العريس عن عروسه. كما أظهرت المقابلات عددا من العبارات والأدعية التي تُقال عند إتمام عقد القران مثل: الله يبارك لهم- عساها قدوم السعد- الله يسعدهم، (بجرك) بكرك ولد إن شاء الله، مبروك مادبرت- الله يكبر بختهم - مبروك عليك البنت مبروك عليك الولد - منك المال ومنها العيال - مبروك ملجة فلان على بنت فلان - بالبركة عليهم. ومن الأمور التي اتفق عليها كل الإخباريين أن الفتاة عند عقد القران لابد أن تكون طاهرة أي (خالية من الدورة الشهرية) اعتقادا منهم أن العقد لا يصح إذا كانت غير طاهرة. كما أن الفتاة بعد عقد القران لا تُترك وحدها كما ذكرت إحدى الإخباريات (مايخلونها بروحها مب زين) (الملجة ثقيلة نخاف على البنت ونخاف على الولد) وترجع ذلك إلى خوفهم عليها من مس الجن أو ضربة شيطان. لذلك لم يكن يستحب أن تطول الفترة بين عقد القران وبين يوم الزواج، بل إن البعض كان يعقد قبل الزواج بأسبوع أو يوم أو يومين. والبعض يعقد ليلة الزفاف. ولم يكن

يحق للعريس أن يرى عروسه بعد عقد القران أو يجلس معها، فهو لا يراها إلا عندما تزف إليه.

المهر في الماضي

أن الأب هو الذي يحدد المهر وهو الذي يتسلمه، والبعض ذكر أن الأم هي التي تتسلم المهر عندما يرسل جهاز العروس (الحاضر أو الزهبة) وكان أعلى مهر يمكن أن يُقدم للفتاة في تلك الفترة من 100 إلى 600 روبية. حسب مقدرة العريس والبعض ذكر 500 روبية 250 مقدم (حاضر) و250 مؤخر (غايب)، ثم بدأ في الزيادة في حقبة الستينات ليصل إلى 2000 روبية والبعض قال قد يدفع بعضهم ريالا واحداً. أما أقل مهر مادي حسب ما جاء في إجابات عينة الدراسة فهو 10 روبيات، وقد يكون المهر شيء عيني كقطعة أرض (ضاحية) أو بقرة حلوب، أو غنمين، أو (قلة تمر) أي جراب من التمر. والأمر في النهاية يرجع لمقدرة العريس فهو الذي يقوم بدفع المهر، وبعض الأسر المقتدرة يدفع أبو العريس المهر عن ابنه إذا كان مقتدرا والابن لا يعمل، والأسرة تريد تزويج ابنها. وكان البعض يقدم المهر لأهل العروس كاملا بعد الاتفاق بين الطرفين، والبعض كان يقدمه على دفعات كما ذكرت إحدى الإخباريات وهي تتحدث عن مهرها (أنا مهرية 2200 روبية، خلص زوجي مهري وهو في الكويت، كان يطرش بالمئتين، لين خلص) وتقصد أن زوجها كان يعمل في الكويت وذلك في حقبة الستينات من القرن الماضي قبل قيام اتحاد دولة الإمارات العربية المتحدة، وكان يرسل المهر لأهلها على دفعات حتى اكتمل المهر. كما تعارف الناس على مؤخر صداق يقدر بحوالي: 100 تومان[4]. ويُرسل المهر في أغلب الاحيان عندما يُرسل جهاز العروس. وعادة ما يتصرف أهل العروس بالمهر بشراء الحاجيات الأساسية للعروس والتي لم يحضرها أهل العريس في جهاز العروس، بأن يعطي الأب المهر للأم لتشتري لابنتها الملابس والعطور الأشياء الناقصة. كما تُعطى منه المرأة التي تقوم بتحنية العروس كذلك تعطى منه (المعقصة) أي الماشطة التي تمشط شعر العروس وتعتني به يوم العرس. كما يُدفع منه في مناطق مثل دبا (للشداية) وهي المرأة التي تعتني


2

وتهتم بالعروس منذ أن تكون صغيرة حتى يوم زفافها، كما يُدفع منه للوليمة التي تقام للنساء اللاتي يأتين إلى بيت أهل العروس لخياطة ملابس العروس. وأجمع جميع أفراد العينة أن المهر يُسترد إذا لم يتم الاتفاق بين الطرفين وتم إلغاء الزواج.

كيفية تحديد المهر:

يذكر أحد الإخباريين أن الرجال إذا ما اجتمعوا في بيت أبي العروس للاتفاق على المهر تحدث كبير الحاضرين وأكثرهم حكمة، ثم طلب من أبي العروس تحديد المهر فإذا حدد مهرا عاليا والعريس لا يستطيع دفعه أو ظروفه لا تسمح له بدفعه تدخل الحاضرون للتخفيف من المهر. وعادة ما يتفق الجميع على تحديد المهر، لأن المجتمع كان بينه تكافل اجتماعي كبير كما أن الأسر كانت تشتري رجالا لبناتها. وكان يُعبر عن مقدار المهر بأن يقال 50 تومان أو 100 تومان. وهي العملة الإيرانية التي كان يتعامل بها فترة من الزمن قبل الروبية الهندية. يذكر أحد الأخباريين: (كان المهر يتراوح ما بين 100 – 600 روبية، وكانت من الفضة عليها صورة (بانيان) «يقصد هنا العملة الهندية» ولم تكن عملة ورقية). ولم يكن الأب يشترط مهرا معينا لابنته فما يريده هو السترة لابنته وليس المال، وكان أغلب الآباء يقولون عندما يطلب منهم تحديد المهر: (حالها مثل حال بنات الفريج) أي كما هو حال بنات الحي، أي المهر المتعارف عليه في

المنطقة. وذكر بعض إخباريي عينة الدراسة أحيانا يؤخذ رأي المطوع الذي يعقد القران بأن يُحدد المهر كما هو دارج ومعروف بين الناس. وبعد الاتفاق على (الحاضر) المقدم و(الغائب) المؤخر يتم الاتفاق على يوم عقد القران. وكان يقدم المهر بعد الاتفاق مع جهاز العروس. وإذا كان العريس لا يستطيع أن يقدم المهر كاملا فلا مانع أن يقدم نصف المهر والنصف الآخر يصبر عليه إلى أن يتمكن من جمع المهر، وعادة ما يكتب البعض ورقة بين الطرفين يدون فيها ما بقى عليه من المهر، بأن يكتب العريس: بقي من المهر بمقدار كذا، أعطيه لكم في موعد كذا، أو يعطيهم أي شيء مادي بدلا منه كأن يعطيهم قطعة أرض أو شجرة مثمرة أو (ضاحية) أي بستان صغير من الأشجار المثمرة، كل حسب مقدرته. فقد ذكرت إحدى الإخباريات أنهم لا يسمحوا بأن تطول الخطبة دون أن يكون هناك مقدم للمهر. فتقديم العريس للمهر دليل على جديته في الزواج فهم لا يسمحون أن تُعلق ابنتهم بالكلام (الكلام ما ينصبر عليه لكن المهر ينصبر عليه) والبعض ذكر أن المهر كان (قطوعة)[5] يقصد به أن الطرفين يتفقان على كل شيء في يوم (القصص) أي الاتفاق في يوم الخطوبة فيفصلان كل شيء ويوزعان بأن يقولا مثلا: المهر بمقدار كذا والمقدم بمقدار كذا، والمؤخر بمقدار كذا، والذهب بقيمة كذا، و(المير) الطعام الذي سيقدم مثلا: 20 ذبيحة، 5 (بواني) أكياس (عيش) أي رز، كما يُتفق على جهاز العروس بأن يكون على طرف من الطرفين أما أن يكون على أهل العريس أو أهل العروس.

نستنتج مما سبق أن أعلى مهر في الماضي حسب ما ذكرت أفراد عينة الدراسة المشمولة بالمقابلات: من (100 إلى 600 روبية) وأقل مهر: (قطعة أرض – قلة تمر – 4 ريالات، 5 روبيات – 60 روبية) وبدأ يزيد المهر في حقبة الستينات بعد ظهور النفط.

حُلي العروس (الصوغ) في الماضي

في الماضي كان يطلق على الذهب، كلمة (صوغ) وكان الذهب يقدم للعروس حسب مقدرة العريس وبشكل بسيط نظرا للظروف الاقتصادية الصعبة. وقد



3

يقدم خاتم فضة فقط، وفي بعض الأحيان لا يُقدم ذهب إطلاقا، إلا إذا اشترط أبو العروس أن يُقدم لابنته ذهبا كأن يقول المهر كذا والذهب (مرية) أو خاتم، ومن أنواع الذهب ومسمياته: المرية، الشغاب، الخزامة، ملتفت، نكلس، الكواشي، لفتور، المرامي، الختوم، لفتخ، لشناف، حيل بو الشوج، المراصع، الحيول، ستمي، مرتعشة، (انظر صورة رقم 2، 3) (انظر الملاحق، معجم الكتاب)

ودائما أهل العريس وبالأحرى أم العريس هي التي تختار الذهب. ويقدم الذهب عادة مع جهاز العروس كما ذكرنا. ولا يتفق على الذهب في تلك الفترة نظرا لغلائه، فليست كل الأسر قادرة على شراء الذهب، وكانت أغلب الأسر المتوسطة الحال تستلف لبناتها يوم زفافهن الذهب من الأسر الغنية تلبسه العروس يوم العرس ويعاد لأصحابه بعد العرس، وكان هذا الأمر شيئا متعارفا عليه وليس في ذلك حياء بل هو نوع من التكافل الاجتماعي. أما الأسر المقتدرة والميسورة كانت تشتري لبناتها الذهب، وعائلة العريس أيضا تأتي لها بالذهب. لكن بعد ظهور النفط في بعض الدول الخليجية المجاورة وذهاب الكثير من الرجال للعمل هناك تحسنت الحالة الاقتصادية والمعيشية وأصبح بمقدور جميع الأسر المتوسطة أن تُقدم الذهب للعروس عندما تزوج أبناءها.

جهاز العروس في الماضي



يُطلق على جهاز العروس في الماضي مصطلح زهبة، وهي مأخوذة من كلمة (تزهيب) بالعامية أي تجهيز وتحضير، كذلك كانت تستخدم كلمة (حاضر) والاسم مأخوذ من كلمة حاضر أي التحضير للعرس والحاضر يقصد بها الموجود. أي المقدم الذي يقدمه العريس لعروسه من ملابس ومهر وغيره. وقد تكون الكلمة مأخوذة من التحضير أي تحضير الملابس وغيرها من أدوات العروس وملابسها. أما المؤخر فيطلق عليه اسم (غايب). وعادة ما يتفق على مقدار وتكاليف ونوع الجهاز بين الطرفين يوم (القصص) أي في الخطوبة، فإن كان جهاز العروس على أهل العريس، تقوم أم العريس بشرائه، ويشترى جهاز العروس قبل موعد العرس بشهر فقد ذكرت إحدى الإخباريات أن جهاز العروس إذا كان على أهل العريس لا يُشترى دفعة واحدة إنما على مراحل (يولفوا كل يوم شيء) كلما توفرت الأموال لديهم اشتروا الناقص من جهاز العروس ثم يُرسل إلى بيت أهل العروس قبل موعد العرس بوقت مناسب لخياطته. ومن أشهر الأماكن التي ذكرها الإخباريون والتي يشترى منها الناس الملابس في الماضي (من منتصف القرن الماضي حتى سبعيناته): بيت (عبدالله المصلي)، والذهب يشترى من دكان (أحمد المرباخي). ومحل بن جمل، ومحل عبدالكريم، ومحل (خردقوه). كذلك كان أهل المناطق الجبلية كما ذكر بعض من الإخباريين يذهبون للمدينة لشراء جهاز العروس، حيث ذكر إخباريو تلك المناطق أن الرجال هم الذين يذهبون للمدينة لشراء الملابس والعطور والذهب، وذكر البعض أنهم كانوا يذهبون لدبي لشراء الملابس، والبعض ذكر أنهم كانوا يوصون بعض التجار الذين يذهبون للتجارة في الهند بأن يشتروا لهم الأقمشة والملابس من هناك. كما ذكرت إحدى الراويات أن البعض كان يشتري بعض ملابس العروس من اليمن، فقد اشترى لها والدها أقمشة جهازها من مدينة (المكلا). ويرجع ذلك لقرب اليمن من المنطقة بالاضافة لنشاط حركة التجارة بين منطقة الخليج العربي والمناطق المجاورة لها. ويتكون جهاز العروس عادة من أشياء بسيطة كما ذكرت إحدى الإخباريات « كندورة أو كندورتين، ثلاث سراويل، سروال بو بادلة، ثلاث وقايات، ثوبين برقعين أو ثلاثه، ثوب ميزع، عباة، غرشة عطر، مضرب دهن عود، قرحاف، وذهب إن وجد » ومن أشهر الأقمشة التي كانت تُستخدم في تلك الفترة: بونسيعة، بوطيرة حلواة صاخنة، دمعة فريد، بودقة، كيمري، (انظر صورة رقم 4).

ويتم نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العروس بشكل احتفالي تحمله نساء من جارات أم العريس وقريباته، أو يحمله العبيد، يزغردن ويغنين في طريقهن لبيت أهل العروس. وتُخصص أم العريس إمرأة تكون مسؤولة عن نقل جهاز العروس إلى بيت أهل العريس، كما يخصص أبو العريس رجلا مسؤولا أيضا عن نقل الأطعمة والمأكولات (المير) إلى بيت أهل العروس وعادة مايكون الشخص المسؤول عن الفرقة (أبو الفرقة) التي تغني احتفالا بهذه المناسبة هو المسؤول عن نقل جهاز العروس والمحافظة عليه حتى وصوله إلى بيت أهل العروس. تستقبلهن أم العروس وتقيم لهن وليمة (افالة). رجلا كان أو إمرأة. من الجيران أو الأقارب فلابد أن يستقبل من قبل أهل البيت بهذا المظهر كقيمة من قيم الكرم والضيافة. وبعد ذهاب ناقلي الجهاز تقوم أم العروس بفرزه لترى الناقص منه وتُكمل شراءه من المهر وتضيفه لجهاز ابنتها، فتأخذ مجموعة من النساء معها لشراء الناقص من جهاز العروس كما تشتري: (سحال عود ومسك يوز عنبر) وغيره من معدات العطور والبخور لإعداد خلطات العطور الخاصة بالعروس. وفي اليوم الثاني تعزم أم العروس جاراتها الخياطة ملابس



العـــروس، وقبل ذلك يُنصــب في بيت أهــل العروس كما ســبق ذكره (شــراع) في فناء البيت تجلس تحتــه جارات أم العـــروس ويبدأن بخياطة ملابس العـــروس. حيث تدخل إمـــرأة وتأخــذ مقاســات العـــروس، فمــن غير المســموح للعـــروس أن تخـــرج أمــام النســاء أو تجلــس معهــن بعد خطبتهـــا. ثم يبـــدأن الخياطـــة، ويُعتبر هذا العمـــل نوعاً من التكافـل الاجتماعـي بين أفـراد المجتمـع في المجتمع التقليـــدي الإماراتي، فهـــو عمل تطوعي تقـــوم به الجارات عـــن طيب خاطـــر وفرحـــا بالعـــروس، لا يتقاضـــين عنه أجـــراً، حيث يـــوزع العمل بين النســـاء المجتمعـــات فهذه تقص القمـــاش، وثانية تفصلـــه، وتلك تخيطـــه، وأخرى تضـــرب «التلي» أي تزينـــه بنوع من أنـــواع الخيوط التي يزيـــن بها ملابـــس العروس (انظر الملاحق، معجم الكتاب، ص: 342-361)، وأخـــرى تُركبـــه، وأخرى تُركـــب (العقم للكندورة) أي تُركـــب أزرار الثياب، وأخـــرى (تقرض) أي تُقـــص البرقـــع وثانيـــة تخيطه وهكـــذا حتى يتـــم الانتهاء من خياطـــة كل ملابـــس العـــروس وجهازها. كمـــا يُخاط للعريـــس «كندورة» خاصة يلبســـها صباح يـــوم العرس تُســـمى (كندورة مورســـة) لانها تنقع مع (وقاية نيل) أي طرحة خاصـــة بالعروس وثـــوب، في قدر مملـــوء بالعطور المنوعة مثل: الزعفران والورس والمســـك والياسمين، لمدة ليلة كاملة ثم تطبـــق «كندورة المعـــرس، ووقاية العروس وثوبها» وتوضـــع مع ملابس العروس. يلبســـها العريس صباح يـــوم العـــرس. أمـــا اذا كان الاتفاق بأن يكـــون جهاز العـــروس على أهـــل العروس فتقـــوم أم العروس بشـــراء جهـــازا بنتها مصطحبة مجموعة مـــن صديقاتها المقربات لاختيـــاره، ثم يبـــدأن في خياطتـــه في منزل والـــد العروس. والجدول رقـــم (2) يوضح أشـــهر الخياطـــات اللاتي كن يخطن الملابـــس في الماضي.

جدول (2) اشهر الخياطات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	موزه بنت درويش	رأس الخيمة
2	شيخه بنت احمد	رأس الخيمة
3	مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
4	موزه بنت عثمان	رأس الخيمة
5	فاطمة بنت بن كلبان	رأس الخيمة
6	مريم بنت راشد بن مصبح	رأس الخيمة
7	كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة

م	الاسم	الإمارة
8	خديجة بنت صالح	رأس الخيمة
9	موزه بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
10	لطيفة بنت مزينجا	رأس الخيمة
11	سارة بنت القطان	رأس الخيمة
12	هيا بنت سالم بن عبود	رأس الخيمة
13	فاطمة بنت سلمان	رأس الخيمة
14	شيخه بنت سباع	رأس الخيمة
15	شمسه بنت سلطان	رأس الخيمة
16	مهرة بنت علي	الشارقة / خورفكان
17	راية بنت علي	الشارقة / خورفكان
18	موزه بنت إبراهيم الهولة	عجمان
36	خلفان بن حميد	عجمان
37	بن بهيو	عجمان

وبعد الانتهاء من خياطة الملابس تُرتب وتُصف في سلة كبيرة مصنوعة من السعف، أو توضع في «سحارة» وهي على شكل شنطة لكنها مصنوعة من المعدن والبعض يطلق عليها «تنكة». أو توضع في (بقش) أو صندوق من الخشب. كما هو موضح (انظر صورة رقم 5، 6)

وتستغرق خياطة جهاز العروس ما يقارب عشرة أيام أو أكثر. يبدأ العمل بخياطة الملابس من الصباح حتى موعد الغداء حيث تُقدم لهن أم العروس وجبة الإفطار المكونة من: «الهريس والخبيص والخبز الرقاق، تمر، قهوة». كما تقدم لهن وجبة الغداء المكونة من: «الأرز والسمك، أو الأرز واللحم» وتتعاون النساء أيضا في إعداد طعام الغداء، كما تعاون في الخياطة. كل إمرأة تقوم بعمل شيء، ويصاحب هذا العمل غناء ابتهاجا بالعرس. ويوزع أهل العروس الطعام على الجيران خاصة أن أغلب الجارات من نساء



الحي تاركات بيوتهن وأزواجهن ومشغولات بخياطة ملابس العروس، وبعض من النساء كن يأخذن قطع الملابس إلى بيوتهن لإكمال خياطتها ثم يأتين بها إلى بيت أهل العروس. وتتحدث عن ذلك الاحتفاء إحدى الإخباريات من البيئة الجبلية فتقول: «كان يدق الطبل ويبدأ الغناء قبل العرس بـ 14 يوما وتعزم أم العروس (باراتها) أي جاراتها، يوم ايبون الحاضر يجتمعن حوالي 40 حرمة يخيطن ثياب العروس كن يخيطن بأيديهن وحدة تقص وحدة تفصل، وحدة تنشب الكندورة، وحدة تخيطها، وحدة تسوي التلي، وحدة تركبه على الكندورة، وحدة تسوي البادلة وحدة تخيطها وتركبها على الخلق، يخيطن صبح وعصر عشر أيام إلا الحاضر جاهز ينحط في الشت وتشله الشدادية ويا هاكم حرمة، وتدوريه على البيوت»[6].

هدايا العروسين في الماضي

لا يُقدم للعروس هدايا من قبل الأهل والأصدقاء بل هي التي تُهدي شيئا من جهازها للصديقات المقربات، لكن ذكرت إحدى الاخباريات عندما يمر جهاز العروس

على بيوت الجيران لعرضه عليهم يضيف البعض عليه شيئا بسيطا مثل: قطعة قماش أو زجاجة عطر. خاصة اذا مروا به على بيت أحد الميسورين فيقدمون شيئا بسيطا كهدية. وذكرت إحدى الإخباريات إنه كان يقدم للعروس مع المهر **40** روبية بدل صندوق، وتقصد بدل هدية يأتي بها أهل العريس وهي عبارة عن صندوق من الخشب تضع فيه العروس ملابسها وأدواتها (انظر صورة رقم 5،6 ص:208)، فإذا لم ياتوا بالصندوق يرسلون قيمته ليشتريه أهل العروس بانفسهم [7]. ونلاحظ أن العريس هو الذي تُقدم له «العينية» أي الإعانات والهدايا من قبل أهله وجيرانه فهذا يقدم مقداراً من المال، وذاك يقدم ماعزا أو غنما (ذباح) لذبحها يوم العرس عند إعداد الطعام، وآخر يقدم مؤونة مثل: الطحين، الارز، القهوة، وغيره من احتياجات الاستعداد للعرس. وهذا الشيء ليس إلزاما أو إجبارا إنما هي عادة اجتماعية اعتاد عليها المجتمع التقليدي كنوع من التكافل الاجتماعي، وهذه الإعانات ملزمة الرد في مناسبات مماثلة يردها العريس وأهله لمن قدم له تلك «العينية». وجهاز العروس يعرض على النساء مرتين، خاصة إذا كان الاتفاق أن يكون جهاز العروس على أهل العريس فبعد أن تنتهي أم العريس من إعداد الجهاز تعرض جهاز العروس على جاراتها وصديقاتها في بيتها قبل نقله إلى بيت أهل العروس. ثم يُنقل بعد ذلك إلى بيت أهل العروس يقوم بنقله مجموعة من النساء تكلفهن أم العريس وهن مجموعة من العبيد وتُشرف عليهن «الحناية - الداية - الزفافة - الشدادية» أو امرأة معينة مختصة بهذا الامر، وذكر بعض الإخباريين أن بعض الأسر تخصص فرقة لنقل جهاز العروس تمر به على بيوت المنطقة حتى يصل إلى بيت أهل العروس. يصاحب ذلك غناء تردد النساء الأغاني والأهازيج احتفاء بالعروس، وبعد أن يصل الموكب الذي يحمل جهاز العروس إلى بيت أهلها تستقبلهم أم العروس وتُكرم ضيافتهم. وعادة ماتعرض أم العروس جهاز ابنتها بعد الانتهاء من إعداده وتجهيزه على النساء والمدعوات قبل موعد يوم الزفاف بيوم أو يومين، إما صباحا أو مساءً. ولكن بعض الأسر كانت تكتفي بعرض جهاز العروس على المدعوات يوم الاربعاء، قبل يوم العرس، فتدعو أم العروس جاراتها لمشاهدة جهاز ابنتها بعد أن تقدم لهن وليمة الغداء، يُعرض جهاز العروس على الجالسات من قبل إمراة تخصصها أم العروس تجلس أمام الحاضرات وأمامها جهاز العروس المرتب إما في «شت» أو «صندوق» أو «بقشة» كل حسب مقدرته، وتبدأ في عرض الملابس قطعة قطعة بشكل استعراضي حيث تحمل كل قطعة تعرضها أمام الحاضرات مرددة اسمها ونوعها فمثلا: ترفع القطعة أمام النساء قائلة «هذي كندورة أم التلي من أم المعرس»، تلوح بها أمام الحاضرات ثم تُعطيها لأقرب إمراة تجلس على يمينها لتتبادلها أيدي الجالسات أمام المرأة التي تعرض جهاز العروس على شكل دائري، وعندما تصل القطعة إلى يد المرأة الجالسة على يسار المسؤولة عن عرض جهاز العروس على النساء تأخذها وتضعها في مكانها، ثم تعرض قطعة أخرى مسمية إياها مبينة مصدرها فهذه من أم العروس وتلك من أم العريس وهذه من خالة العروس وهكذا حتى تنتهي من كل الملابس، وإذا كان هناك «صوغ» أي ذهب أو فضة ترفعه أمام الجميع مرددة هذي «حيول» من أم المعرس للعروس، أو هذي «شغاب» من المعرس للعروس ثم يتبادلها النساء لرؤيتها لتعود مرة أخرى للمرأة المسؤولة عن عرض جهاز العروس. والبعض كان يحمل جهاز العروس ويدور به على بيوت الجيران، وحاملات جهاز العروس المارات به على البيوت كن يحصلن على مكافآت مالية من قبل الجيران، وفي بعض الأحيان تُهدي العروس بعضا من جهازها لصديقاتها المقربات أو قريباتها إذا كانت الملابس كثيرة.

الاستعداد لحفل الزفاف في الماضي

كان الاحتفال بالعرس في الماضي، على النحو الآتي: عادة ما يبدأ الاحتفاء بالعرس قبل موعده بأيام، ويستمر حتى يوم العرس. يصف ذلك أحد الإخباريين فيقول: قبل **14** يوما من موعد العرس يوضع فوق بيت «المعاريس» (نشرة) أي علم إشهارا بأن هذا البيت سيقام فيه عرس، أو بيت فلان عندهم عرس، فبعد الاتفاق يبدأ أهل المعرس في تجهيز جهاز العروس (الحاضر، أو الزهبة) ولوازمه لإرساله إلى بيت العروس، كما يبدأون في تجهيز لوازم الطعام (العيش)

الـرز حيــث يبــدأون في تنظيــف الأرز وتجهــيز (الذباح) الذبــائح مــن الغنــم أو الماعــز لطبــخ اللحــم، إذ كان الطبخ مشــتركا، تذهــب في البداية النســاء إلى بيت أهل العريــس (جــارات أم المعــرس) لتنقيــة «العيش» أي الــرز وتنظيفه من الشــوائب. حيث يــؤتى «باليواني» أي الاشــولة أو أكيــاس الرز، وتُفــرغ «اليواني» أكيــاس الرز على «حُصُــر» وهي جمع حصيرة، أي ســجاد مصنوع من ســعف النخيل أو البلاســتك. تُمد في بيت أهل العريس تحت ســقف «شــراع» وتُفــرش الســجاجيد تحت ذاك الشــراع، ثم تُفرش (الحصر)، وتُفرغ عليهــا أكياس الرز، لتبدأ النســاء في تنظيفــه وتنقيته من الشــوائب، حيث يبــدأن في «نســف العيش» وهي طريقــة تتبع لتنظيف الرز مــن الغبار وذلك بوضعــه في صينيــة والقيام برفعه إلى أعلــى وخفضــه إلى اســفل لإخراج الغبــار منــه. ثم ينظفنــه من «الشــلب» وهــو الــرز الموجــود في أغلفته أي مــع قشــره، فتقــوم النســاء بتنقيــة الــرز مــن تلك القشــور والأشــياء العالقــة فيه مــن حصى صغــيرة أو حبوب ســوداء غير صالحــة لــلأكل، وبعد تنظيــف الرز يقمــن بإرجاعــه في «اليواني» أي في أكياســة مــرة أخرى، وبهذا يكون الــرز جاهزا للطبخ. وأثناء ذلك تقوم النســاء بالغنــاء ودق الطبــول احتفالا بهذه المناســبة. مقابل هذا تقدم لهــن أم العريس طعام الغــداء أو وجبة من الطعام الخفيف حلواً كان أو مالحاً «ســاقوا، مضروبة، هريس» وتســتمر هذه العملية مايقارب أســبوعا. ويكون قد بقي على موعد العرس أســبوع. وفي البيئة الســاحلية وصف أحــد الإخباريين الاســتعداد لحفل الزفــاف قائلا: تعزف الفرق الشــعبية «العيالــة، المالد، الرزيف» كل مســاء أمام بيــت أهل العريــس. ويــوم الأربعاء ينتقــل الحفل إلى بيــت أهــل العــروس، حيث يُعــرض جهــاز العروس على النســاء مــن الأهل والجــيران. وتكون العــروس قد جُهــزت، وأهمها حناء العــروس الذي يكون قــد أُعد قبل العــرس بيومين. أما يــوم الخميس فيكــون حفل الزفاف في بيــت أهــل العــروس فيــأتي أهــل العريــس وأقاربهم وأصدقاؤهــم مــن المدعوين. (تعــزف الفرق الشــعبية) ويقــدم «المالد» بعــد العشــاء. ويكون طبــخ الطعام أمــام بيــت أهــل العــروس أو قريبا منــه، يــوزع الطعام علــى الأهــل والجيران (الكل يشــارك في توزيــع الطعام) وفي المســاء تعــزف الفــرق الشــعبية. أمــا إذا كان بيــت العريــس بعيداً عــن بيت العــروس فياتي أهــل العريس بأغراضهــم من طعــام «العيــش، اللحم» وقــدور وكل مايتعلــق بــأدوات الطبخ، كمــا يأتون بفرقهم الشــعبية وكل مايتعلــق بالاحتفــال. ويبــدؤون الطبــخ بمجــرد وصولهــم فــإذا وصلــوا وقــت الظهــر يبــدؤون في طبخ طعام العشــاء، ثم يطبــخ في اليوم الموالي طعــام الإفطار والغداء والعشــاء. وكان الكل يشــارك عــن طيب خاطر فهــذا يســاعد في الطبــخ وآخــر في ذبح المــواشي، وآخرون يرتبــون المــكان وأخــرون يشــاركون في الغنــاء والفنــون الشــعبية، كما يقدم الجيرانماينقــص أهل العروس من حاجيــات مثــل: «زوالي، مفارش، أدوات طبــخ من قدور ومســتلزمات طبخ الطعــام، ألحفة ومخدات ومســاند، الذهــب للعــروس» كمــا تُشــارك النســاء في الحنــاء وتجهــيز ملابس العــروس وحاجياتها. فهنــاك تكافل بين النــاس، الجميــع يشــارك في الحفل مــن أفــراد المنطقة من خلال التقســيم لمجموعات مجموعة تســاعد في ذبح الأغنــام ومجموعة تطبخ وأخرى تهتــم بالعروس وأخرى تقدم الطعــام للمدعوين. كذلــك الفرق الشــعبية .كان أفرادهــا من أهل (الفريــج) الحي وكانوا يشــاركون بدون مقابــل مــادي، والأمــر نفســه بالنســبة إلى الطباخين. وكثــيراً ما يقــدم المدعوون هدايــا «عينية» كمســاعدة للعريــس فالبعض يقــدم أموالاً والبعــض يقدم مواشي والبعــض يقــدم أطعمــة متمثلــة في «الــرز، الطحــين، القهــوة، الشــاي، الســكر، الملــح». أمــا أهــل المناطــق الجبلية المتمثلين في الشــحوح (ســكان الجبــل القريبين مــن الســاحل). والبداه (ســكان الجبل) فيكــون التهيؤ ليــوم العــرس أو ليلــة الزفاف يتــم قبل أســبوع، وتكون أيــام الاحتفال مــن الخميــس إلى الخميس. فيبــدأ أهل العروســين في ارســال (المطاريش) أي رجــال يخصصهم والد العريس لدعــوة القبائل البعيدة ليــوم العرس. كما يُحنى العريــس في كفه وقدميــه على شكل (غمســه) في احتفالية يقيمها لــه الأصدقاء، وتقــوم بتحنية العريس خالتــه أو عمتــه، ويجــري إعــداد صينية الحناء بشــكل خــاص يقــوم بإعدادهــا شــخص متخصــص في ذلك. ويتحنى مــع العريــس أصدقــاؤه المحتفــون بــه، وينثر عليــه النقــود والحلوى. أما احتفالات الشــحوح ســكان

الجبـل «البداه» فيبـدأ الناس من الأهـل والأقارب من النسـاء والرجال بالتوافد إلى بيت العريـس يوم الأربعاء منذ الصبـاح يصعـدون إلى أحـد الجبال القريبـة وغير المرتفعـه يجتمعـون على شـكل مجموعات ويباشـرون بالنـداء «بالندبـة» وهـي فـن من الفنـون الشـعبية الخاصة بالبيئـة الجبلية ويطلقون النـيران من بنادقهم ابتهاجـا، ثـم ينزلـون من علـى الجبـل حيـث يتلقاهم أهـل العريس، وهكـذا تتوافد كل قبيلـة إلى منطقة أهل العريـس دون أن يتجـاوزوا المنطقة المحـددة لهم يؤدون «الندبة».فيسـتقبلهم أهـل العريـس باطـلاق الأعيرة الناريـة ابتهاجا بقدومهم يسـتقبلونهم فيسـيرون وهم يغنـون ويطلقـون الأعيرة الناريـة حتى يصلـوا إلى مكان الاحتفال يـؤدون الرقصات الشـعبية (الرزفـة) وهكذا حـتى يكتمـل وصـول كل القبائـل. وهنـاك يقـدم لهم وجبـة الإفطـار المكونة مـن الهريس، والخـبز، والجبن، التمـر والعسـل والحلـوى (انظر الملاحـق، معجـم الكتاب)، وبعـد الانتهاء مـن وجبة الافطـار، يباشـرون الرقصات الشـعبية فيعج المـكان بأصـوات قرع الطبول ويسـود المـرح والفرح وتطلـق الأعـيرة النارية في الهـواء ابتهاجا. وتؤدى الرقصات الشـعبية المتمثلـة في: الرزيف والرواح، والوهابيـة. ويسـتمر الاحتفـال حتى العصـر فيكون قد اكتمـل وصـول كل الوفـود، وبعد صـلاة العصـر يتوزع المدعـوون في مجموعـات كل مجموعـة تمثـل قبيلـة أو جماعـة انتظارا لتقديم وجبة العشـاء. المكـون من الأرز واللحـم، حيث يوضع علـى كل صينيـة مملـوءة بالأرز ذبيحـة أو نصـف ذبيحة، كمـا يقدم الخـبز المصنوع من الـبر والعسـل، بالاضافـة إلى الهريـس. ومـن عـادات الشـحوح سـكان الجبل «البداه» أن يكون رأس الذبيحة موجودا عنـد تقديمهـا للطعـام، فمن العيب الشـديد أن تُقـدم الذبيحـة بـدون رأس فلـكل جماعـة ذبيحة أو ذبيحتان بالـرأس. لذلك فعلى والد العريس أن يحسـب حساب الذبائح التي سـتقدم للمدعوين رجالا ونساءً، لان نقصان الـرأس على الوجبـة المقدمة معنـاه احتقار لهم وتنزيل لقدرهـم ومقامهم وسـيؤدي إلى غضب وقطيعة وعـداوة ويقلـب الفـرح إلى ترح ومشـاكل ومشـادات. وبعـد أن يتـم تنـاول طعـام العشـاء يعـود النشـاط للضيـوف اذ يباشـرون قـرع الطبـول والرقـص ورفـع عقيرتهـم «بالندبة» وإطلاق الأعـيرة النارية في الفضاء.

وتسـتمر احتفالات العـرس عند «البداه» لمـدة يومين، يـوم في بيت والد العـروس، ويوم في بيـت والد العريس. فـإذا تقرر أن يكون العـرس يوم الخميس، فـإن إجراءات الحنـة والزهبـة تتـم خـلال أيـام الأسـبوع قبـل يوم الأربعـاء. لأن يوم الأربعـاء هو اليوم الذي يتـم الاحتفال بـه في بيـت والـد العـروس فالعريـس وأهلـه وأقاربه والمدعـوون يتجهـون منـذ صباح يـوم الأربعـاء إلى بيت والـد العـروس. وحالما يظهـرون على مشـارف الجبال الـتي تطل علـى البيـت يباشـرون «بالندبـة» وإطلاق العيـارات الناريـة في الفضـاء، ثم ينحـدرون نازلين وهم يهزجـون بأغانٍ، فيمـا يتلقاهـم والد العـروس وإطلاق طلقات نارية في الفضاء، وبعد الترحيب بهم، وجلوسـهم تقدم لهـم القهوة، كما يقـدم لهم طعام الإفطـار المكون مـن الخبز والعسـل والسـمن، و«الـكامي» وهـو اللبن الناشـف، كمـا يقـدم التمـر، والعصيـد والخنفروش. وبعـد الانتهاء من الطعام يباشـرون بقـرع الطبول وأداء الرقصات الشـعبية، مثل رقصة «صـودر» ثم يتوقفون لأداء صـلاة الظهـر وبعد الصـلاة تدار فناجـين القهوة، و«مداخـن» مباخـر البخـور «الدخـون» ويواصلـون الرقصـات مثل رقصـات «الـرواح» حـتى موعد صلاة العصر، وبعـد صلاة العصـر يقدم طعام العشـاء. ومن العادات أن يقـف أحد أفـراد العائلة ويقـول للمدعوين (يالربع كل قبيلة تـدور في مكانهـا) أي لتجلس كل قبيلة في مـكان خاص بها، وتجلـس كل قبيلة على شـكل دائرة. والهـدف من ذلـك التأكد مـن أن كل فرد مـن المدعوين موجـود. وبعـد ذلـك تقـدم أطبـاق الطعـام مـن الأرز وعلى كل طبق ذبيحـة أو نصف ذبيحة برأسـها، فالرأس كمـا ذكرنا علامـة علـى الاحـترام والتقديـر للضيوف. وبعد الطعـام. يعود المدعـوون للأهازيج والغنـاء وتبدأ «الندبات» مـرة اخرى. أما النسـاء فيبقـين داخل بيت العـروس، يقـدم لهـن الطعـام والضيافـة، وكلما هبط الظلام انسـحبن للمبيـت في بيوت الأهـل والأصحاب، من أقـارب أهـل العروس،الرجـال مع الرجال والنسـاء مع النسـاء[8]. ومن أشـهر الطباخين والطباخـات الذين كانوا يقومـون بطبخ طعام الأعراس بمشـاركة أهل الحي (الفريـج) في الماضي

جدول (3) اشهر الطباخين والطباخات في الماضي:

م	اسم الطباخ	الإمارة
1	عبيدان	رأس الخيمة
2	فطيم بنت فرحان	رأس الخيمة
3	علي الظهوري	رأس الخيمة
4	بنات كياي	رأس الخيمة
5	خماس النعيمي	عجمان
6	إمراة تسمى عنبرة	عجمان
7	زايد فيروز ويلقب بـ (زيود)	عجمان
8	خميس سرحان	الفجيرة

ويتمّ دعوة الناس ليوم العرس بأن يرسل للنساء نساء ينتقلن من بيت لبيت لدعوة الناس للعرس بأن يقلن للمدعوات (عقب خمس أيام عرس فلان بن فلان على بنت فلان، تفضلوا، يوم الخميس ليلة الجمعة) وكانت أم العروس تُرسل نساء أو إمرأة معينة تدعو نساء الفريج (الحي) لمشاهدة جهاز العروس وأم العريس ترسل نساء للدعوة ليوم العرس. وكانت كل جارة توصي جارتها وتذكرها بموعد العرس. وتصف إحدى الإخباريات طريقة الدعوة للعرس عند بعض من فئات المجتمع فتقول: (تختار أم العروس من 4 إلى 6 حريم ترأسهن أكبرهن سنا وأكثرهن معرفة بالأسر والبيوت وتتصف بالعقل والحكمة، تدعوا النساء باسم أم العروس أو أم العريس حسب الطرف الذي يرسلها، وكانت فئات من المجتمع التقليدي تتحرى الدقة في المجموعة التي ترسل لدعوة الناس، فهناك شروط يجب أن تتصف بها هذه المجموعة المُرسلة للدعوة اعتقادا بأن ذلك يجلب الفال الحسن للعروس كأن تكون المرأة المرسلة للدعوة متزوجة (ويجرها) أي بكرها ولد وعلاقتها جيدة بزوجها وأهله، أي سعيدة في حياتها الزوجية وأن لا يكون قد مات لها ولد (وهذه عادات ومعتقدات سائدة عند العجم) والعجم فئة ليسوا بالعرب لكنهم سكنوا المنطقة منذ زمن واندمجوا في البيئة الإماراتية وأصبحوا من نسيج المجتمع لكنهم بقوا محافظين على الكثير من عاداتهم خاصة العادات الخاصة بالزواج. أما الرجال فيدعوهم أبو العريس في المسجد بعد الصلاة، بأن يقول: (ياجماعة تفضلوا يوم الخميس عرس ولديه فلان على بنت فلان، حياكم الله كلكم معزومين، والحاضر يبلغ الغايب)، أما البيوت البعيدة فُيرسل لهم رجل على دابة لدعوتهم. وكانت الدعوة تقدم لكل الأهل والجيران والمعارف. أما المناطق البعيدة عن المدينة فكان التواصل يحدث عن طريق التجار والبائعين الذين يأتون إلى المدينة للبيع والشراء، ففي الصباح يأتي البدو من مناطقهم وأهل الجبل من مناطقهم للبيع والشراء في المدينة، هنا يلتقون بأهل المدينة ويوصلون الرسائل أو المعلومات ويأخذون الأخبار ويأتون بالأخبار بين بعضهم البعض، ثم يعودون لمناطقهم حاملين الأخبار وما اشتروه من المدينة من بضائع. ويذهبون لأمير المنطقة حيث كان في الماضي لكل منطقة أمير مسؤول عن شؤونها، ويسلم عليه، فيسأله أمير المنطقة (شو لعلوم) أي ماهي الأخبار؟ فيبدأ بسرد الأخبار التي سمعها في المدينة، فإن كان هناك عرس، يقول له إن فلانا سيزوج ابنه في الشهر الفلاني واليوم الفلاني وأنتم معزومون للزواج، فيستعد لحضور الزواج هو وبقية أفراد المنطقة. ولم يكن هناك عدد محدد للمدعوين فالكل مدعو. وعدد المدعوين يقل أو يكثر حسب الأسرة ومعارفها بالناس.

العناية بالعروسين في الماضي

كان المجتمع الإماراتي التقليدي يعتني بالعروس عناية خاصة، وتُهيأ ليوم العرس قبل ذلك بأسبوع أو عشرة أيام، حيث يُفرك جسمها «بالورس والنيل، والكركم، والضية» وهي مواد تساعد على تنظيف الجسد واضفاء لمعان وبياض عليه. والبعض كان يغلي (الرز) والكركم أو الورس والكركم، ويدهن به جسم العروس. وفي اليوم المخصص للحناء تُغسل رجلاها ويداها فقط، وتأتي (المحنية) هي أمراة متخصصة في الحناء وتحنيها. ويوم العرس يُغسل عنها االورس والنيل ثم تحمم من قبل إمراة متخصصة، أو أمها إذا كانت الفتاة صغيرة أو أختها


7

الكبرى المتزوجة، كما ذكرت إحدى الإخباريات، لكن في أغلب الأحوال الفتاة تتحمم بنفسها وقد تساعدها إحدى أخواتها المتزوجات. ولا يجري تحميم العروس بشكل احتفالي إنما يكون بصمت وهدوء. ثم تقوم إمرأة متخصصة في الاعتناء بشعر العروس يُطلق عليها اسم (المعقصة) حيث تقوم بتسريح شعر العروس ودهنه (بالحل) وهو نوع من أنواع الزيوت، وتعطيره بالزعفران والياس: وهو ورق يدق ويطحن ويُعجن بالماء. والبضاعة: وهي أوراق ورد تُدق وتُطحن وتُخلط بالعطر. والزعفران الذي يُخلط بالمحلب والمخمرية[9]. ومن أشهر التسريحات التي تعمل للعروس يوم عرسها: «العجفة» أو تكون على شكل «شونقي» وتصف لنا إحدى الاخباريات[10] طريقة تسريح شعر العروس يوم عرسها فتقول: بعد تحميم العروس تأتي «المعقصة» لتسريح شعر العروس على شكل ضفائر وتُجمع تلك الضفائر للخلف بشكل دائري، وكل ضفيرة تُعطر بالزعفران والياس، فإذا كان شعر الفتاة طويلا تنزل لها الشعر على جوانب صدغيها ويسمى ذلك «زلوف»، كما تقص لها «قصة» غرة على جبهتها. والشعر الطويل والكثيف يشكل لها تسريحة جميلة كبيرة، توحي بكثافة وجمال شعر الفتاة. أما الفتاة التي لا تملك شعرا كثيفا وطويلاً فكانت «المعقصة» تضفر مع الشعر خرقا من القماش الأسود لتعطي كثافة للشعر. كما تضع الزعفران على جبهتها وخلف أذنيها (انظر الملحق، معجم الكتاب) ومن أشهر التسريحات أيضا: صوت مشرح: وذلك بان يُسرح الشعر ويُضفر ويُجمع للخلف على شكل دائري. وصوت طلقي: وذلك بأن يُسرح الشعر على ضفائر تُجمع للخلف بشكل متوازٍ من اليمين إلى اليسار. وهناك أيضا تسريحة تُسمى دوارية تشبه العجفة لكنها أقل منها كثافة والتسريحة المخصصة للعروس هي «العجفة» (انظر صورة رقم 7) ومن أشهر النساء اللآتي كن «يعقصن» الفتيات والعرائس في الماضي.

جدول (4) أشهر المعقصات في الماضي:

م	اسم الطباخ	الإمارة
1	فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
2	آمنة بنت سالم	رأس الخيمة
3	مريم بنت متوت	رأس الخيمة
4	لطيفة بنت جوهر	رأس الخيمة
5	بنت حسان	رأس الخيمة
6	صويلحة بنت محبوب	رأس الخيمة
7	زليخة بوخلود	رأس الخيمة
8	موزة بنت حميد كاكوليه	رأس الخيمة
9	لطيفة بنت عنبر	رأس الخيمة
10	لطيفة بنت عبيد	رأس الخيمة
11	فاطمة بنت صقر النعيمي	عجمان

أما العريس في الماضي لم يكن له حمام خاص ولا يحتفى به إلا في المناطق الجبلية وبعض من المناطق الساحلية في إمارة الفجيرة وخورفكان حيث كان يُحتفى بالعريس بان يُحمم بشكل احتفالي، حيث يجلس العريس على كرسي ويأتي رجل ويقوم بتحليقه ويحمل بعد ذلك لمكان (عين ماء، أو بئر أو حوض) يُحمم فيه بشكل احتفالي حيث يغني أصدقاؤه ويدقون الطبول احتفالا به. ويصف أحد الإخباريين طريقة تحميم العريس في منطقة خورفكان: توضع ملابس (المعرس) العريس المكونة من: كندورة جديدة، فانيلة، غترة، عقال، بشت، نعال) في صينية ويسير العريس يصحبه اثنان من كبار


8


9

(الفريـج) الحي أو أكـبر رجال العائلة، ويـدق الطبل ويعلو صوت الغنـاء، تحمـل الصينية إمـرأة من أهـل العريس. ويسـير الرجـال يحمل أحدهم (نشـرة) أي علمـا، تتبعهم النسـاء والكل يغـني ابتهاجـا بالعريس. ويُحمـم العريس تحت سـدرة، أي شـجرة سـدر أو في مزرعة بهـا حوض أو بركة مـاء ثم يرتدي ملابسـه الجديدة، ويعـود به الموكب من جديـد إلى بيته، ويكـون قد أعـدت وليمة للمبتهجين بالمعرس، حيـث يكـون الوقت قد قـارب وقـت العصر. بعـد الوليمة يغادر الجميـع ليعودوا بعد العشـاء لمواصلة الاحتفـال فتُعـزف الفـرق الشـعبية مـن رزيف، هبان، العيالـة وغـيره مـن أنـواع الفنـون (انظر الملحق، معجم الكتاب)، وقبـل منتصف الليـل يخرج الموكـب مصطحبا العريـس في موكب يحملون الإنارات المتمثلـة في الفوانيس (الفنر) (التريكات) يسـيرون حتى بيت العـروس يغنون أغـاني مخصصة لزفـة العريس. وأشـهر المغنـين في تلك الفترة في خورفكان: مسـعود المـلا، عبد الرحمن عبدالله[11].

حنة العروس في الماضي

كان اسـتخدام الحنـاء عـادة أساسـية مـن عـادات احتفـالات الـزواج في المـاضي وكان يُطلـق علـى الحناء مصطلـح «حنـا»، وهو الإسـم المسـتخدم في المـاضي للتعبـير عـن الحنـاء أو اليـوم الـذي تُحني فيـه العروس فيقـال: حنا العـروس، (اليوم يحنون العـروس)، (بنت فـلان سـايرة تحني العـروس). وتُحـنى العـروس عادة في بيت والدها تقـوم بذلك إمرأة متخصصـة، ولا يقام حفل بمناسـبة يـوم حناء العـروس بل تُحـنى في غرفـة خاصة لا يكون معها إلا بعـض الأهل أو أخواتها. وهـذا لا يمنع أن تغني لهـا الصديقات والأخـوات ابتهاجا بهـا وفرحا. وإذا كان بيت أبي العروس صغيراً لا يسـتوعب عـدداً كبيراً من المعزومـين، خاصة أن العـروس تُحنى ثلاث أيـام متتالية (مـن الثلاثـاء، الأربعاء، الخميـس)، تُنقـل العروس إلى بيـت الجـيران، أي البيت الأقـرب لبيت أهـل العروس، وتُحنى هنـاك، وكان يُغطـى وجه العـروس ولا يظهر منها إلا قدماهـا ويداها في بعض المناطق من البيئة السـاحلية كما ذكـر بعـض الإخباريين.

ومـن الأمور التي ذكرها الإخباريـون: أن العروس تتمنع عندما يُطلب منهـا أن تمد يدها لتقـوم المحنية بتحنيتها، بل مـن العيب أن تمـد يدها مباشـرة فهذا يـدل على أنها راغبـة في الـزواج وليس فيها حيـاء. ولا يحضر يـوم الحناء العريـس ولا أهلـه إلا إذا كانوا من أقـرب المقربين، فتحضر أخواتـه أحيانـا. فالعـروس دائما تكـون (مخباية) كما ذكرت إحدى الإخباريـات لا يراها أحـد إلا المقربات. وعادة ما تُحنى العـروس بالحنـاء الطبيعي الذي يُخلـط بالليمون ويكـون قد أعـد قبل يوم الحنـاء بليلة، وهـو حناء طبيعي لا تضـاف له أي أدويـة أو مواد كيميائية ضـارة، إنما يُعجن بالمـاء المغلي بالليمـون (لومي) أي ليمون جـاف، ويخمر عدة ساعات أو يوما كاملا. (انظر صورة رقم 8، 9).


10

وعادة ما يُعاد وضع الحناء في يد العروس عدة مرات (طرقين ثلاثة لين يحمر) وتُحنى مرتين من الصبح حتى الظهر ثم بعد الظهر حتى العصر، حتى يأخذ الحناء لونه الطبيعي وهو العنابي المائل للأحمر. والبعض يفضل أن يكون عنابيا مائل للأسود، وتُحنى العروس بأشكال مختلفة من الحناء مثل: قصة وهي أن تُملأ اليدان بالحناء على شكل دائري، وروايب وهي أن يوضع الحناء حول الأظافر على شكل قمع، ويبطان وهي على شكل مثلثات متقابلة بشكل عكسي. ومن الأشكال أيضا: يارج، وحبة العسو، وهلال ونجمة، ومشي الحمامة (صبيعات الحمامة) أو(ريول الحمامة) وتنقش يديها ورجليها بنقوش تظهر فيها الأشكال على شكل نقاط ومثلثات، وأشكال النخلة أو أوراق الشجر وغيره (انظر صورة رقم 10، 11) ويوم حناء العروس تجتمع حولها صديقاتها يتحنين معها ويغنين ويرقصن، وهذا يختلف من أسرة لأخرى.

وذكر الإخباريون أن احتفال الحناء أو يوم الحناء له عادات مختلفة بين بيئات المجتمع المختلفة (الساحلية، الجبلية، البدوية) فهناك فئات من المجتمع (كالعجم) مثلا يقيمون احتفالا خاصا بيوم الحناء وللعروس ملابس خاصة عادة ما تكون خضراء، وتجلس في غرفة مغطاة بالستائر الخضراء، وتوضع الحناء في طبق حوله الشموع، ويُحتفى بالعروس، بأن ترقص لها صديقاتها وينثر عليها الأموال أو الحلويات بحسب المستوى الاجتماعي للأسرة، لكن أغلب فئات المجتمع يكون يوم الحناء يوما عاديا يحتفى بالعروس فقط بأن تجلس حولها صديقاتها المقربات وأخواتها يتحنين معها، دون أن تُزين أو تلبس ملابس معينة، تغسل يديها ورجليها من الورس وتُحنى، والبعض يغني والبعض لا يغني في يوم الحناء. أما العريس فقد تباينت الإجابات في تحنيته، فبعض الإخباريين المنتمين للبيئة الجبلية أكدوا على ضرورة تحنية العريس بل هي عادة أساسية من احتفالات الزواج في الماضي، حيث يحتفي به أصحابه ويخصص رجل لتحنيته والبعض ذكر أن أم العريس هي التي تقوم بتحنيته، والبعض ذكر أن التي تقوم بذلك امرأة كبيرة في السن من عائلته، أو رجل من أقاربه يقوم بتحنية أسفل القدم فقط ولا يُترك الحناء في قدم العريس كثيراً بل ساعة ويزال عن قدمه. ويشارك أصحابه في حفل الحناء ويتحنون معه، وتقوم أمه وأهله وأقرباؤه بنثر الحلوى والنقود من حوله احتفاءً به. أما الإخباريون من البيئة البدوية فلم يذكروا أنهم يحنون العريس، أما إخباريو البيئة الساحلية أرجعوا الأمر لرغبة العريس وحسب العائلة، كذلك بعض من سكان المناطق الجبلية رغم وجودهم في بيئة ساحلية مطلة على البحر إلا أنهم يمارسون عادة تحنية العريس والاحتفاء بهذه الليلة كما يفعل سكان المناطق الجبلية (البداه سكان الجبل). وللمحنية أجر بسيط إما يكون ماديا أو عينيا تعطيها أم العروس من (2-5 روبيات) أو قطعة من القماش، حسب المقدرة المادية لأهل العروسين. وذكرت إحدى الإخباريات التي كانت تمتهن مهنة تحنية العرائس أن أجر المحنية بدأ في الارتفاع مع الأيام حتى وصل إلى 30 ريال، وذلك قبل قيام الإتحاد وظهور الدرهم الإماراتي[12]. وفي الماضي كان هناك نساء متخصصات في تحنية العرائس ذكر الإخباريون أشهرهن من جاء ذكرهن في جدول (5).



11

جدول (5) أشهر المحنيات في الماضي:

م	الاسم	الإمارة
1	مريم محمد سيف حميدان	رأس الخيمة
2	بنت بوعكلوة	رأس الخيمة
3	مريم بنت علي	رأس الخيمة
4	آمنة بنت سالم	رأس الخيمة
5	فاطمة بنت راشد	رأس الخيمة
6	شيخة بنت سلطان بوالعري	رأس الخيمة
7	شيخة بنت لبقيشي	رأس الخيمة
8	مريم بنت جبوش	رأس الخيمة
9	مريم بنت فرحان	رأس الخيمة
10	شيخة بن سلطان بن يوسف	رأس الخيمة
11	بنت الإستاد	رأس الخيمة
12	موزة بنت جمعة الجرمن	رأس الخيمة
13	لطيفة بنت مزينجا	رأس الخيمة
14	سليمة بنت غريب	رأس الخيمة
15	مريم بنت إسماعيل	رأس الخيمة
16	عائشة بنت كرم	رأس الخيمة
17	كليثم بنت خميس فيروز	رأس الخيمة
18	صالحة بنت مزينجا	رأس الخيمة
19	بنت خميس بن حميدان	الشارقة / خورفكان
20	شيخة زوجة سيف بن راشد	الشارقة /خور فكان
21	فاطمة الشحي	عجمان
22	فاطمة بنت محمود البناي	عجمان

وحول الحناء ذكرت الإخباريات أن الفتاة في الماضي لم يكن يُسمح لها أن تتحنى إلا يوم العيد، ولا تتحنى بالأشكال السابقة الذكر من نقوش وأشكال إلا يوم عرسها، والفتيات غير المتزوجات يُسمح لهن أن يحنين أيديهن (غمسة) وهي أن تُغمس يدها بالحناء بالكامل أي بدون نقوش، والقدمان لا تُحنى قصة أي لا يرسم الحناء في قدميها بشكل مُرتب، ومقصوص، يبين جمال القدمين، كما يحدث للعروس، بل تُغمس قدميها بالحناء أو يُسمح لها بان تحني قدميها (جوتي) أي أن الحناء يغطي قدميها كاملة كما يغطي الحذاء القدم، و(الجوتي) أسم يُطلق على الحذاء الذي يُغطي القدم بالكامل. فمن العيب أن تنقش الفتاة قدميها ورجليها قبل الزواج.

ملاحظات واستنتاجات

نلاحظ أن عقد القران يُطلق عليه مصطلح «ملجة» أو «ملكا» كما تنُطق في بعض المناطق. وأكد الجميع على أن عقد القران يكون قبل العرس مباشرة إما ليلة العرس أو قبلها بيوم أو يومين،

وإن طالت كانت المدة أسبوعا بين العقد وبين يوم العرس. و«للملجة» أوقات وأيام مفضلة في الماضي رغم تأكيد أغلب الإخباريين أن كل الشهور مفضلة إلا إنهم لا يفضلون عقد القران بين عيدين أو في شهر رمضان ويرجع هذا أن الأوقات التي ذكرت هي في الأشهر الحرم (ذو القعدة، ذو الحجة، محرم، رجب) أما الأيام فكلها مستحبة لكن الجميع اتفق أن العقد غالبا ما يُعقد يوم الخميس ليلة الجمعة أو يوم الاثنين ليلة الثلاثاء. كما اتفق جميع الإخباريين على أن وقت عقد القران كان يُعقد مساءً بعد صلاة المغرب أو صلاة العشاء. والمكان إما أن يتم العقد في المسجد بعد صلاة العشاء ويقوم به (المطوع) وهو إمام المسجد أو يأتي (المطوع) إلى بيت أهل العروس بعد صلاة العشاء ويعقد القران في بيت والد العروس. وقد اشتهر في المجتمع التقليدي عدد كبير من الشيوخ (المطاوعة) الذين كانوا يقومون بعقد القران. كما جاءت أسماؤهم في جدول رقم (1) ولم يكن في الماضي عقود زواج موثقة ومكتوبة[13]. إلا أن بعض الإخباريين ذكر أن البعض كان يكتب ورقة يُسجل فيها الآتي: (تم زواج فلان من فلانة بمهر وقدره كذا تومان وغائب قدره كذا تومان). وأكد بعض الإخباريين انه بعد قيام الإتحاد وقيام المؤسسات الإتحادية قام الكثير من الناس بتوثيق العقود في محاكم الدولة. وإصدار وثيقة الزواج (انظر الملاحق، نماذج من عقود الزواج).

ونلاحظ من إجابات الإخباريين أن طعام وليمة يوم «الملجة» بسيط مكون من الحلوى «طشت حلوى» وبعض من الفواكة البسيطة حسب مقدرة أهل المعرس. وما يزيد من الحلوى تقوم أم العروس بتقطيعه وتوزيعه على الجيران.

واتفق جميع الإخباريين على أن الذهب كان يُطلق عليه في الماضي اسم «صوغ» ومصطلح صوغ مأخوذ من الصياغة ،أي المشغولات الذهبية. واتفقوا على أن الذهب كان قليلاً رغم تنوعه، فالمقتدر يقدم ذهبا لعروسه، «خاتم، حيول، مرية» كل حسب مقدرته، وقد لا يقدم ذهبا إن كانت ظروف العريس لا تساعده على شراء الذهب. لكن أكد أغلب الإخباريين انه في حقبة الستينات من القرن الماضي بدأت الأحوال الاقتصادية تتغير خاصة بعد ظهور النفط في دول الخليج القريبة وسفر الكثير للعمل هناك بدأ يكثر تقديم الذهب في مناسبات الزواج.

نلاحظ أن في البيئة الساحلية والبيئة الجبلية تستخدم مصطلح «حاضر» ومصطلح «زهبة» في البيئة البدوية للتعبير عن جهاز العروس، والجهاز في اللغة هو: كل ما تحتاج إليه العروس، وقبل الإسلام كان الأب يمتلك المهر ويشتري لابنته ما تحتاج إليه. وفي الإسلام كانت المرأة تشتري من مهرها الذي تملكه ماتحتاج إليه. وإذا كانت من الطبقة الموسرة اشترى لها الأب جهازها من ماله[14].

ويتكون جهاز العروس في الماضي من مجموعة من الملابس والحلي إن وجدت، والعطور والبخور «الدخون» وغيرها من مستلزمات العروس، كما نلاحظ أن جهاز العروس يتفق عليه في مرحلة الخطوبة، فإما أن يكون على أهل العريس أي يقوم بشرائه أهل العريس، ثم يُرسل لأهل العروس لخياطته، أو يقوم أهل العروس بشرائه ويحسب ذلك من المهر، لكن أغلب الإخباريين أكدوا أن جهاز العروس يكون عادة على أهل العريس تقوم أم العريس بشرائه وتجهيزه بعد أن تختار مجموعة من النساء المقربات منها وتذهب معهن لشرائه، ثم يجهز إما في بقش أو صناديق من الخشب، كل حسب إمكاناته، ويُرسل إلى بيت أهل العروس في موكب من النساء وقد تصاحبهم فرقة شعبية إلى أن يصلوا به بيت أهل العروس ويُسلم إلى أم العروس بواسطة إمراة تكون مسؤولة عنه قد كلفتها أم العريس بذلك. كما نلاحظ أن العروس لم يكن لها أي دور في اختيار جهازها، ولا نوعه، فالتصرف فيه يرجع للأهل. وعادة مايُرسل الجهاز لبيت أهل العروس قبل العرس بأسبوعين ليتسنى لهم خياطته وترتيبه، وكما ذكرنا أن نقل جهاز العروس كان يوكل إلى إمراة معينة تختارها أم العريس لتكون مسؤولة عن جهاز العروس وتنقل رأي أهل العروس فيما قُدم لابنتهم وتستمع لأي طلب من طلباتهم لتوصله إلى أهل



12

العريس وكان أهل العريس، يحرصون على إرضاء أهل العروس بسؤالهم عن أي شيء ناقص من الجهاز ليسارعوا في استكماله، ويعبر أهل العروس عن رضاهم عما قدمه أهل العريس، لابنتهم بعبارة الشكر والثناء «بيض الله ويهكم ماقصرتوا» أي وجهكم أبيض كناية عن الرضا وعدم التقصير. ونلاحظ ضرورة اكرام أم العروس للموكب أو الوفد الذي جاء بجهاز ابنتها المُرسل من قبل أم العريس وذلك بتقديم وليمة من الطعام أو «فوالة» مكونة من الأطعمة إما أن تكون مالحة مثل «الهريس، والثريد، أو المضروبة» أو حلوة مثل: «التمر والساقو، والخبيص»، وينعكس الموقف هنا عندما يأتي الموكب المصاحب للعروس يوم نقلها البيت زوجها (حوال العروس) تستقبلهم أيضا أم العريس، وتكرمهم بوليمة تعد خصيصا لهم مكونة من: (الرز (العيش) واللحم، أو الهريس، والخبيص، والثريد).

ونلاحظ عادة أخرى من عادات الزواج في الماضي وهي أن يُعرض جهاز العروس على المهنئين والأهل والأصدقاء بعد أن تكتمل خياطته ويتم ترتيبه إما في: بقش، أو شت، وهي سلة مصنوعة من سعف النخيل، أو صندوق من الخشب، قبل يوم العرس يوم عادة مايكون يوم الأربعاء. وُيعرض جهاز العروس مرتين للنساء مرة في بيت أهل العريس، قبل خياطته تقوم أم العريس، بعرضه على جاراتها قبل إرساله لأهل العروس، ومرة في بيت أهل العروس بعد أن ينتهي من خياطته وترتيبه. قبل يوم العرس بيوم، وتُخصص لعرضه إمراة تُعين من قبل أم العروس.

ونلاحظ أن هناك عطوراً ترتبط بأيام العرس وعاداته وتقاليده فهناك عطور خاصة ومميزة تُستخدم للعروس في يوم عرسها، وهناك عطور خاصة بالعروس وملابسها. ومنها ماهو خاص بالمكان الذي يقام فيه العرس والغرفة التي تُزف فيها العروس (الجلة) كذلك هناك عطور لاستقبال الناس وإكرامهم، نلاحظ أيضا من اجابة الإخباريين أن الحناء شيء أساسي للعرس، وتُحنى العروس أكثر من مرة بالحناء للحصول على اللون المطلوب ويلاحظ أن الحناء في الماضي يتكون من مواد طبيعية، يخلط ويصنع في البيت معتمدين على معطيات البيئة، وتقوم بهذا العمل إمراة متخصصة في رسم الحناء، وعادة ما تكون من أهل (الفريج) أي الحي. كما نلاحظ أثر البيئة التي تظهر في نقوش الحناء فجميعها مستوحاة من البيئة مثل: رسم شكل النخلة، النجمة


13

والقمر بكرة وقعود (البكرة أنثى الناقة، والقعود ذكر الناقة) حتى الأداة التي كانت تُستخدم لنقش الحناء مأخوذة من البيئة وهي (خوصة) أي ورقة من أوراق النخيل وهي سعفة النخيل، حيث كانت تغمس في الحناء ثم يوضع بواسطتها الحناء في يد العروس تنقش لها النقوش وتُرسم لها خطوط دقيقة، أو تستخدم أصابع اليد لوضع الحناء، ثم تطور الأمر في استخدام الأدوات وأصبح تُستخدم أعواد الكبريت كأداة لرسم الحناء.

ونلاحظ ايضا أن الاحتفاء بيوم الحناء يكاد يكون معدوما في أغلب مناطق البيئة الساحلية في الماضي، وإن وجد يكون على نطاق أفراد العائلة المقربين من العروس، لكن يظهر الاحتفاء بيوم الحناء للعريس أكثر في البيئة الساحلية في مناطق ساحلية مثل الفجيرة، وخورفكان. كذلك البيئة الجبلية في حناء العريس، حيث يقام للعريس حفل يشاركه فيه الأهل فهناك أناس متخصصون يقومون بحناء العريس. كذلك هناك فئات جاءت إلى المجتمع الإماراتي واندمجت فيه وأصبحت من نسيج المجتمع سبق ذكرهم لاتزال تحتفظ بعادات يوم الحناء وذلك بتخصيص يوم لحناء العروس وإلباسها ملابس خاصة تتميز بلونها الأخضر والاحتفاء بها بالرقص والغناء ونثر الحلويات والمكسرات.

نلاحظ أيضا أن هناك ملابس خاصة ومميزة للعروسين. فتتميز العروس بلبس الكندورة المخورة المزينة بالتلي «الكندورة أم التلي» وسروال مزين بالبادلة بالإضافة إلى الثوب الميزع المتميز بألوانه الزاهية المختلفة المختلطة بين الأحمر، والذهبي، والأزرق، والأصفر. والوقاية المنقدة، والبرقع. بالإضافة إلى لبسها للذهب بأنواعه وأشكاله. كما تتميز بتسريحة الشعر «العجفة».

ولا يقتصر هذا الأمر على العروس فقط، فالعريس أيضا يتميز بملابس خاصة يوم عرسه تميزه عن بقية الحضور فهو يلبس الكندورة البيضاء والغترة البيضاء والعقال، مرتديا البشت الأسود الذي عادة مايُلبس في فصل الصيف، أو البني الثقيل في فصل الشتاء. كما يحمل في يده عصا، ويرتدي نعالا جديدة ويضع على خصره الخنجر كما هو موضح في الصورة (انظر صورة: 12، 13).

كما نلاحظ أن هناك اعتناء خاصا بالعروسين، فللعروس أناس متخصصون بالاعتناء بها قبل

موعــد العرس بفــترة طويلــة، متمثلــون في «المعقصة، او الشــدادية، الزفافــة، المحنيــة» والمحنيــة تحني يديها ورجليهــا، والمعقصــة تضفــر شعرها.والشــدادية تقوم بكل تلــك المهــام بالإضافــة إلى اصطحاب العــروس إلى بيت زوجهــا والبقاء معها عــدة أيام تهتم بشــؤونها حتى تعتــاد حياتهــا الجديــدة ثم تغادرهــا. كذلــك العريس لــه احتفاء في يــوم عرســه، فيذهــب «للمحســن» أي الحلاق ليتولى تنظيف شــعر الرأس والوجه، وتنســيقه، أمــا الاســتحمام فإمــا أن يتحمم بنفســه، ثم تقــوم أمه بتبخــيره وتعطيره، أو يحمم باحتفال كمــا ذكر الإخباريون مــن مناطق مثــل: خورفــكان التابعــة لإمارة الشــارقة، وإمــارة الفجيرة، أو الذهاب به إلى إحــدى العيون المائية، وإركابــه على خيــل والاحتفاء بــه بالغنــاء والرقص كما تفعل بعــض الفئات مــن البيئة الســاحلية (البلوش). كذلــك تقوم بعض الفئــات بتحنية العريــس، باحتفال وغنــاء كما ذُكر ســابقا.

الهوامش

1 - يماني، (مي)، مرجع سابق ص: 117.

2 - المطر وشي (علي محمد)، تاريخ التعليم التقليدي في مدينة عجمان.منذ مطلع القرن العشرين حتى عقد السبعينات منه، المجلس الوطني للإعلام، دولة الإمارات العربية المتحدة،2013، ص: 209-208.

3 - د. عارف الشيخ مأذون شرعي. في محاكم دبي. تم اللقاء في 2012/9/20.

4 - الجروان، (محمد راشد) مرجع سابق ص: 57

5 - هي دراهم محدودة لجهاز العروس من ثياب وزينة. وتختلف حسب حالة الناس وظروفهم المادية. ماعدا الوليمة ومايتبعها من أفراح فهي على الزوج والغالب عند أهل المدن وليمة مكونة من هريس وفقاع، وحلوى، ثم الدخول في نفس الليلة، ويسبق ذلك احتفال لمدة ثلاثة أيام.

6 - الإخبارية: (خديجة عبد الله سعيد/ الشارقة / دبا الحصن، تم اللقاء بها في 2011/4/15.

7 - الإخبارية: خديجة حميدان/ رأس الخيمة ، تم اللقاء بها في 2012/6/10.

8 - لقيوس (عبد الله راشد)، مرجع سابق، ص: 56.

9 - المعلومات قامت بجمعها :آمنه محمد صالح بوكفيل، بحث مقدم لمتحف عجمان، بدولة الإمارات العربية المتحدة.

10 - الإخبارية: موزة محمد علي بن سيف ين بخيت الفلاسي.

11 - الإخباري: خالد محمد حرية/ منطقة خورفكان/ الشارقة/ تم اللقاء في 20012/6/10

12 - الإخبارية: مريم محمد سيف / رأس الخيمة. تم اللقاء في: 2011/5/15م

13 - في دبي 1960 بدأ ترسيخ النظام القضائي وإرساء الأسس للمحاكم وإقرار القوانين والتنظيمات القضائية وفي أبوظبي 1968 صدر قانون في أبوظبي بإنشاء محاكم أبوظبي وتنظيمها، وفي عام 1969 أنشأت إمارة الفجيرة محكمة رئيسية، وأسست كل من عجمان والشارقة ورأس الخيمة وأم القيوين محاكمها من خلال إقرار القوانين التنظيمية في عام 1971م. أنظر: ميزان العدالة،نصف قرن من محاكم دبي، غريم ويلسون: ص: 143 و ص:190

14 - آل ثاني (نورة ناصر)، مرجع سابق،ص: 31

الصور

* الصور من الكاتبة .

1 - https://cache.albayan.ae/polopoly_fs/1.1477532.1476104718!/image/image.png

2، 3، 4، 10، 11 - متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة. إبريل 2013م

5، 6 - الصور تم التقاطها من متحف عجمان ديسمبر 2012م

7 - تم التقاطها في أحد المعارض التراثية في مدرسة البيضاء للتعليم الأساسي، بإمارة رأس الخيمة،الإمارات العربية المتحدة.

8، 9 - تم التقاطهم في مركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.

12، 13 - الصور تم التقاطها من متحف الشارقة للتراث التابع لإدارة متاحف الشارقة، إبريل 2013م، ومركز الحرف الإماراتية التابع لإدارة التراث بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة.



لعبة الدوامات

ألعاب الأطفال الشعبية في الموروث الأندلسي

د. محمود أحمد هدية - كاتب من مصر

مقدمة

لم تغب عن الحضارة الإسلامية روح اللعب والترفيه باعتبارهما ظاهرة إنسانية وطبيعية وتلقائية تنبع من النشاط الإنساني لمكونات المجتمع من الأطفال والفتيان والشباب وكذلك الكبار، والتي ابتكروها وشكلوها من خلال تأثرهم بمجمل العناصر الاجتماعية لمجتمعهم وبيئاتهم المحيطة باعتبارها أنموذجًا حيًا ومرآةٌ صادقةٌ لمظاهر الحياة لأنها تُعلم وتُرسخ العادات والتقاليد الموروثة من القيادة والتعاون والعزيمة والإرادة والقوة والشجاعة والسرعة.

لذا تعتبر الألعاب بمختلف أشكالها وأنواعها من أقدم الصور التعبيرية التي رافقت الحضارة الإنسانية، والمتتبع لتاريخ الألعاب بصفة عامة يكتشف مدى تمكن الإنسان على وجه العموم للعديد من الطرق والأساليب التي من خلالها يستطيع أن يفتح لنفسه أبوابًا من الترويح عن روحه لحل المشكلات والصعوبات

التي يتعرض لها، كما يشكل اللعب للفرد باختلاف وسائله جانبًا مهمًا من جوانب حياته، في الوقت الذي لا يمكن أن نعتبر كل ترفيه مجونًا أو مضيعة للوقت لما له من جوانب وفوائد إيجابية لحياة الأفراد كونها – أي الألعاب – متصلة بالفنون والرياضات.

كما أنها تعكس وتُسلط الضوء على أهم وأبرز الموروثات الثقافية والتراثية لأي مجتمع من المجتمعات والتي تتناقلها وتتوارثها، ومن بينها شكل المعيشة وطرق الحياة في تلك المجتمعات، لذا فالألعاب التراثية تُعد إرثًا خاصاً له مكانته البارزة في ذاكرة الأفراد والمجتمعات.

وارتبطت أيضا -أي الألعاب- بالطرائف واللطائف وحسن التصرف في مواقفها، وهو ما نجده في المجتمع الأندلسي والذي بدأ في محاكاة الطبيعة وتشكيل نماذج منها لتظهر لنا مدى الزخم الحضاري لتلك البقعة متمثلة في ألعابها وطرق اللهو لمجتمعها، والتي في الأصل هي نتاج لتراكم ثقافي واجتماعي وديني وسياسي.

تعريف اللعب في اللغة

1 – اللعب في اللغة والاصطلاح:

اللعب لغة: يذكر ابن منظور قوله عن اللعب بأنه «ضدُّ الجِدِّ، لَعِبَ يَلْعَبُ لَعِباً ولَعْباً، ولَعَّبَ، وتَلاعَبَ، وتَلَعَّبَ مَرَّةً بعد أُخرى، واللِّعْبَةُ، نوع من اللَّعِبِ. واللُّعْبَةُ: جِرْمُ ما يُلْعَبُ به كالشِّطْرَنْجِ ونحوه. قيل عن اللُّعْبَةُ هي التِّمْثالُ»[1].

أما اللعب اصطلاحًا، فهو تلك الحركات التي يقصد بها المتعة في تأديتها، والتي تحتوي على مجموعة من النشاطات الحيوية التي تدخل السرور والبهجة على صاحبها، باعتباره من الحاجات الغريزية عند الفرد وبصفة خاصة الأطفال، والتي تساعد على نمو عقله وجسمه على حد سواء[2].

ويتسق مع اللعب أيضا مصطلح اللهو والذي يعني كل فعل يشغل الإنسان ويلهيه عما ينفعه دون أن تكون له فائدة، كما يشكل اللهو ما فيه ترويح للنفس وإبعاد للسأم والتعب عنها، شريطة أن لا يكون فيه محرم حيث يقول ربنا ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ﴾[3]، ويقول ﴿قُلْ مَا عِندَ اللَّهِ خَيْرٌ مِّنَ اللَّهْوِ وَمِنَ التِّجَارَةِ وَاللَّهُ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾[4].

وقد اشتهر العرب في العصور السابقة للإسلام بالكثير من الألعاب المختلفة والتي تعود جذورها إلى أمد بعيد، حيث عرف العرب في جاهليتهم ألوانًا من ضروب اللهو وأصناف اللعب من الصيد[5] والقنص[6] وسباق الخيل وغيرها من فنون اللعب[7]، كما تفننوا في الوسائل والطرق التي شغلوا بها أوقاتهم وأوقات أطفالهم من الفتيان والفتيات والتي ابتدؤوها أو اكتسبوها أو طوروها نتيجة احتكاكهم بالشعوب والحضارات بعد الفتح الإسلامي[8].

كما مارس المسلمون العديد من الألعاب والرياضات واتخذوها من وسائل الترويح عن النفس، ومن أهمها المصارعة والسباحة والرمي والسباق والقفز وحمل الأثقال وألعاب الخيل والفروسية والصيد، مارسوا أيضًا ألعاب الكرة وكان لهم الفضل في تطويرها ونقلها إلى الأمم الأخرى.

2 – نظرة الإسلام للعب:

حث الإسلام على جملة من الأشياء وشجعها؛ ومن بينها اللعب وتأدية بعض الرياضات لبناء الشخصية القوية والفتية للشباب المسلم، من خلال بنائه الجسماني ومقوماته الإنسانية، وأيضا من مبدأ الترويح عن النفس باعتباره أمرا أباحته الشرائع كلها؛ ولكونه من متطلبات الفطرة البشرية؛ فقد أخبرنا الله سبحانه وتعالى عن إخوة يوسف حينما احتالوا لأخذ أخيهم يوسف عليه السلام مخاطبين أباهم حيث قال: ﴿أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدًا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾[9].

لذا نرى رسول الله ﷺ يشجع حركة الفرسان وتدريباتهم اليومية، ورياضة سباق الخيل وأشرف عليها بنفسه؛ فعن أنس رضي الله عنه قال: كانت

ناقـة لرسـول الله صلـى الله عليـه وسـلم تسـمى «العضباء» وكانـت لا تُسبَق، فجاء أعرابي على قعود لـه فسـبقها، فاشـتد ذلـك علـى المسـلمين، فقـال ﷺ: «إن حقًّـا علـى الله أن لا يرتفـع شيء مـن الدنيـا إلا وضعـه» (رواه البخـاري).

وشـجع أيضـا ﷺ المصارعـة والـرمي وممارسـتها؛ فحـين خـرج علـى قـوم مـن أسـلم يتناضلـون بالسـوق فقـال: «ارمـوا بـني إسـماعيل فـإن أباكـم كان راميًـا» (رواه البخـاري). كمـا شـجع حمـل الأثقـال، قـال ابـن القيـم: «مـر النـبي صلـى الله عليـه وسـلم بقـوم يرفعـون حجـرًا ليعرفـوا الأشـد منهـم فلـم ينكـر عليهـم»، وورد أنـه ﷺ كان يـرى أصحابـه يتسـابقون علـى الأقـدام (الجـري) ويقرّهـم عليـه. وعـن عائشـة رضي الله عنهـا أنهـا كانـت مـع رسـول الله ﷺ في سـفر قالـت: فسـابقته علـى رجلـي، فلما حملـت اللحـم سـابقته فسـبقني، قـال: «هـذه بتلـك السـبقة» (رواه أبـو داود).

ومـن دلائـل إباحـة الترويـح واللعـب المبـاح، مـا جـاء في حديـث عائشـة رضي الله عنهـا في قصـة لعـب الحبشـة في المسـجد يـوم العيـد أن النـبي ﷺ قـال: «لِتَعْلَـمَ يَهُـودُ أَنَّ فِي دِينِنَـا فُسْـحَةٌ، إِنِّي أُرْسِـلْتُ بِحَنِيفِيَّـةٍ سَـمْحَةٍ» (رواه أحمـد).

كمـا نجـد رسـول الله ﷺ يُلاعِـبُ أهلـه ويمازحهـم ويـروِّحُ عنهـم، ولكـن يفعـل ذلـك بـكل خصوصيـة؛ فقـد كان -عليـه الصـلاة والسـلام- يسـابق زوجـه عائشـة رضي الله عنهـا، بعـد أن يأمـر الجيـش بالمُـضيِّ والسَّـبق؛ فعـن عائشـة رضي الله عنهـا قالـت: (خَرَجْـتُ مَـعَ النَّـبِيِّ ﷺ فِي بَعْـضِ أَسْـفَارِهِ وَأَنَـا جَارِيَـةٌ لَـمْ أَحْمِـلِ اللَّحْـمَ وَلَـمْ أَبْـدُنْ، فَقَـالَ لِلنَّـاسِ: تَقَدَّمُـوا، فَتَقَدَّمُـوا، ثُـمَّ قَـالَ لِي: تَعَـالَيْ حَـتَّى أُسَـابِقَكِ؛ فَسَـابَقْتُهُ فَسَـبَقْتُهُ، فَسَـكَتَ عَـنِّي، حَـتَّى إِذَا حَمَلْـتُ اللَّحْـمَ وَبَدُنْـتُ وَنَسِـيتُ، خَرَجْـتُ مَعَـهُ فِي بَعْـضِ أَسْـفَارِهِ، فَقَـالَ لِلنَّـاسِ: تَقَدَّمُـوا، فَتَقَدَّمُـوا، ثُـمَّ قَـالَ: تَعَـالَيْ حَـتَّى أُسَـابِقَكِ فَسَـابَقْتُهُ، فَسَـبَقَنِي، فَجَعَـلَ يَضْحَـكُ، وَهُـوَ يَقُـولُ: هَـذِهِ بِتِلْـكَ) (رواه أحمـد).

وأكـد الفقهـاء علـى ضـرورة ممارسـة الألعـاب خاصـة عنـد الأطفـال باعتبـاره مـن الحاجـات الأساسـية لـه لبنـاء جسـمه وعقلـه وهـو مـا ذكـره الإمـام سـحنون بقولـه «وممـا يـدل علـى مسـلك السـلف في حسـن التربيـة أنهـم كانـوا لا يعيبـون علـى الصبيـان اللّعـب في أوقـات الفـراغ، لمـا يتحققـون مـن أن تلـك الرياضـة ضروريـة لنمـو أبدانهـم وسـلامة أجسـامهم»[10].

ولما للألعـاب مـن دور في تقويـة البـدن وفوائـدَ صحيـةً عديـدة كونهـا تُزيل عن الجسـم المخلفـات الضـارة، وتعمل علـى تقويـة العضـلات وتنشـيط الـدَّورة الدمويـة نجـد أن ابـن القيـم يشـدد علـى هـذا الأمـر بقولـه: «وتعـوِّد البـدن الخفـة والنشـاط، وتجعله قابلاً للغذاء، وتُصلِّبُ المفاصل، وتقـوِّي الأوتارَ والرباطات، وتؤمن جميـع الأمراض المادية وأكـثرَ الأمـراض المزاجيـة، إذا اسـتُعمِل القـدرُ المعتـدل منهـا في وقتـه، وكان بـاقي التدبـير صوابًـا، وقـال: كل عضـو لـه رياضـة خاصـة يَقـوى بهـا، وأمـا ركـوب الخيـل ورمـي النشـاب والصـراع والمسـابقة علـى الأقـدام فرياضـة للبـدن كلـه، وهي قالعـة لأمـراض مزمنـة»[11].

3 - موقف المجتمع الأندلسي من الألعاب:

إن الناظـر للحضـارة العربيـة الإسـلامية في الأندلـس يجـد نفسـه غارقًـا في غياهـب العلـم والفـن اللذيـن شـكلا مضمـون المتخيـل الأندلسـي، والـذي نـراه كثـيرًا مـن الأحيـان ممزوجًـا بالأسـاطير والقصـص والنـوادر الـتي تضفـي نوعًـا مـن أنـواع الدهشـة والتعجـب الـذي يصاحبـه تسـاؤلات تدفعنـا للبحـث والتنقيـب عـن تلـك الموروثـات، لكـي نكتشـف مـدى القـدر الـذي وصلـت إليـه الأندلـس مـن حضـارة صبغـت الغـرب الأوروبي بالطابـع الأندلسـي وهـو مـا نجـد مـردوده في الحيـاة الأوروبيـة جمعـاء حـتى الآن والـتي مـن بينهـا فنـون اللعـب واللهـو.

حيـث عـرف المجتمـع الأندلسـي العديـد مـن الألعـاب الـتي ارتبطـت بتراثـه وعاداتـه وتقاليـده، والـتي بـدت نوعًـا مـن أنـواع التسـلية والترفيـه مـرة، ومـرآة تعكـس روح المجتمـع بمختلـف طبقاتـه وعناصـره مـرة أخـرى، لهـذا فقـد طـور وابتكـر الأندلسـيون عـددًا مـن الألعـاب الـتي مُورسـت في مجتمعهـم بكافـة طبقاتـه وشـرائحه، منهـا مـا اختـص بـه فقـراؤه قبـل أغنيائـه في أماكـن تجمعهـم خاصـة في الشـوارع والأزقـة والحـارات فضـلا عـن

الأسواق، فالتف حولها الكبار قبل الصغار، واستمتع بها أهل الريف مع سكان الحضر خاصة في المناسبات العامة في الساحات والطرق حيث «سئل مالك عن الرجل يمر علي الطريق فإذا باللاعبين علي الطريق أترى أن يمضي أم يرج»[12]، فشاهدوا ألعاب مختلفة ما بين سحرية وبهلوانية مارسها لاعبون أجادوا تأدية حركاتها بإتقان وفن، ومنهم من مارسها لخداع الناس وسرقتهم كالحواة والسحرة.

وقد ساعد على انتشار مثل هذه الألعاب تلك التركيبة الثقافية والفنية لمن قطنوا الأندلس قبل وبعد الحكم الإسلامي على مدى العصور التاريخية المتلاحقة من رومان واسبان وبربر وقوط وعرب وغيرهم، فشكلوا موروثا فنيا طبع بطابع الأندلس[13].

وأهل الأندلس بطبيعتهم محبون للهو والترف والمجون والاحتفال بأعيادهم الكثيرة ومناسباتهم العديدة والمختلفة، منها ما هو إسلامي كعيد الأضحى وعيد الفطر والمناسبات الدينية كعاشوراء ونصف شعبان وليلة القدر، ومنها غير الإسلامي كعيد العنصرة وينير والعصير وغيرها، والتي كانت مدعاة للخروج للحدائق والجنان والمتنزهات[14]، حيث تميزت الأندلس بالعديد من المعطيات الطبيعية التي أهلتها لأن تكون ملجأ لهم للتنفيس وقضاء العطلات، حيث تميزت بجمالها، واعتدال هوائها، وخضرتها، وأنهارها المتدفقة، ومروجها اليانعة، وسحر طبيعتها. فكانت أغنى بلاد المسلمين منظراً وأوفرها جمالاً، فترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاحها السهول الواسعة وتجري فيها الجداول والأنهار وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيار وتنساب الماشية والأنعام في مراعيها الجميلة ويعمل الفلاحون في حقولها الخضراء ويعطر النسيم جوها المعتدل وبساتينها المشرقة كمدينة المرية المعروفة بمتنزهاتها والعديدة والشهيرة كمنتزة الصمادجية، ومنى عبدوس، ومنى غسان، ومنتزة برجة[15]، والبطحاء والغدير والعين الكبيرة[16]، كما اشتهرت غرناطة بمتنزهاتها؛ كمنتزه كحور مؤمل، وحور الوداع، وعين الدمع، والسبيكة، يضاف لذلك أنهارها وجناتها الخلابة[17].

ومدينة اشبيلية والتي كانت من أكثر ميادين اللهو واللعب والمضحكات فكانت تسمى مدينة الأدب واللهو والطرب في الأندلس «قد تقدم في نهر اشبيلية ومتنزها من النوادر المضحكات ما فيه كفاية وهو ميدان لهوهم ومضحكاتهم وتنديرهم، أهل اشبيلية أكثر العالم طنزًا وتهكمًا، قد طبعوا على ذلك»[18]، فكان أهلها «أخف الناس أرواحًا، واطبعهم نوادر، واحملهم لمزاح»[19]، ومدينة شرش التي تشبه في جمالها مدينة اشبيلية في متنزهاتها وملاهيها التي انتشرت في معظم أرجائها فتخرج إليها الأسر والأصحاب بقضاء العطلات والأوقات فكان «لا ترى بها إلا عاشقاً ومعشوقاً»[20]، ونفس الأمر بالنسبة لمدينة أبدة[21] المعروفة بأصناف الملاهي والمراقص فكانت ترقص بها راقصات مشهورات ومعروفات بحسنهن فكن يمارسن العديد من الألعاب والحركات أثناء رقصهن كاللعب بالسيوف كما يذكر المقري بقوله «فإنهن أحذق خلق الله تعالى باللعب بالسيوف والدَّك وإخراج القروي والمرابط والمتوجه»[22].

كما امتدح العديد من المؤرخين والرحالة روح المرح والتسلية واللهو التي تمتعت بها الأندلس بأن «لأهل الأندلس دعابة وحلاوة في محاوراتهم، وأجوبة بديهة مسكتة، والظرف فيهم والأدب كالغريزة، حتى في حياتهم وبهجتهم، فضلا عن علمائهم وأكابرهم»[23].

واختصت بعض المناطق في الأندلس ببعض الألعاب في حين غابت عن بعضها، كقرطبة فكانت مدينة الألعاب والفنون الهزلية والمضحكة والمبهجة كما أشار لذلك المقري بقوله «وهي مختصة بأصحاب فنون الهزل وما ينحو منحاه»[24]، كما أنها عجت بالمهرجين والمهذرين الذين ينطقون بتوافه الكلام، الأمر الذي أشار إليه المحتسبة بعدم جلوسهم -أي المهرجين والمهذرين- في الطرقات والشوارع العامة لما في ذلك من مضرة علي المارين وهو ما ذكره السقطي بقوله «ولا يترك المبهرجين والمهذرين يجعلون مجالسهم إلا في الشوارع السالكة أو حيث يجتمع الناس ويمنعون من أن يهذروا على النساء ولا جهال الرجال»[25].



صورة توضح كيفية لعب لعبة الخميسة

واعتبرت ألعاب الأطفال من أبرز وأهم الألعاب والتي يمكن أن تندرج تحت ذلك النوع الذي يهدف إلى الترفيه وتمضية الوقت في مقامها الأول للأطفال ومن الفتيات والفتيان، والتي مارسوها دونما تخطيط أو إعداد مسبق لها، وفي الغالب هي عبارة عن مجموعة من الألعاب التي تستلزم نوعًا من النشاط والحركة مما يتناسب مع طبيعة تكوين لاعبيها، ويذكر في هذا الشأن الإمام سحنون بقوله وما ذكر أيضا عن الإمام الغزالي بقوله «ينبغي أن يؤذن للصبي بعد الإنصراف من الكتّاب أن يلعب لعبًا جميلاً يستريح إليه من تعب المكتب بحيث لا يتعب في اللعب، فإن منع الصبي من اللعب وإرهاقه في التعليم دائمًا يميت قلبه ويبطل ذكائه»[26]. ومارس الأطفال من عوام الأندلس العديد من الألعاب التي ذكرتها كتب الفقه والحسبة والتي اتخذوها وسائل للهو واللعب، فاستأنسوا بها.

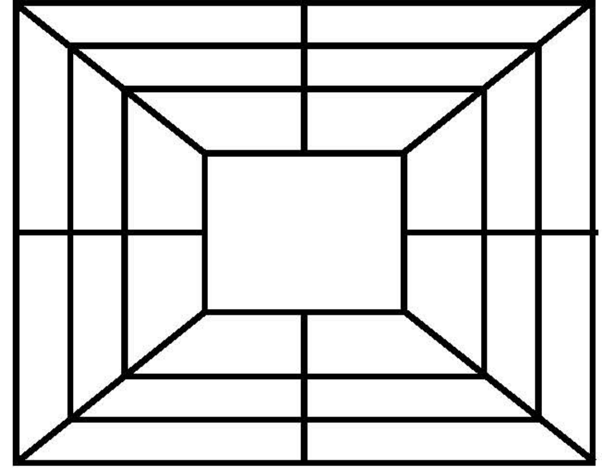
وتنوعت ألعاب الأطفال ما بين فردية وجماعية، فالألعاب الفردية هي تلك الحركات التي يؤديها شخص واحد أو أكثر يمتلك الموهبة والمهارة في تأدية حركاته وأقواله ومواقفه، باستخدام بعض الأدوات التي تساعده في إنجازها، وتعددت تلك الأدوات ما بين فصاحة اللسان وحسن القول والذكاء والفطنة وسرعة البديهة، فضلا عن الخفة والتي تتسم أغلبها بحرية الممارسة، والخضوع لبعض القوانين والقواعد الخاصة بها، وتختلف أيضا تلك الأدوات من حيث النوع والتي في بعض الأحيان تتخذ أبعادًا سلوكيةً ومعرفيةً ووجدانيةً، ومنها ما اتسم بخصوصيتها.

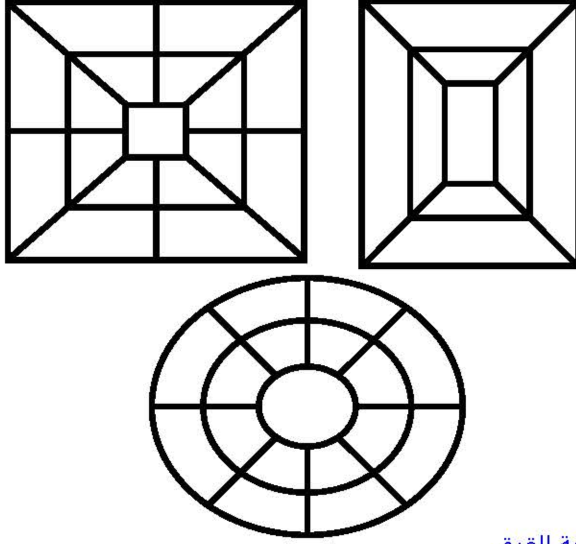
ومنها الألعاب الذهنية وهي تلك الألعاب المعتمدة على التفكير وحساب العقل في تأديتها، وقد تستغرق بعض الوقت في القيام بها كلعبة الشطرنج، والخميسة والقرق، والتي تهدف لترقية الوظائف العليا لدى الأفرد كالإدراك والتفكير والتوقع والتنبؤ وغيرها من العمليات القائمة على التفكير لأنها تساعد أيضا في إنماء القدرة على التشخيص والإبداع والفحص والملاحظة[27].

ومن أبرز الألعاب التي مارسها الأطفال في المجتمع الأندلسي

1 – لعبة الخميسة:

الخميسة لعبة اشتهر بها الأطفال وخاصة الفتيات من العوام في الأندلس[28]، وهي من الألعاب الشبيهة بالشطرنج من حيث اعتمادها على بعض القطع الحجرية الصغيرة، والتي تعتمد على التفكير والحساب والتركيز، فهي من الألعاب البديلة عنها عند العامة ولكنها سهلة بالنسبة لها، فهي على رأس الألعاب التي اعتاد النسوة والفتيات لعبها وذلك باستخدام خمس قطع صغيرة من الحجارة





مخططات للعبة القرق

والحصوات، وتستند إلى مهارة التركيز، حيث تعمل كل لاعبة على التقاط الحجارة التي يتم تقاذفها في الهواء، وذلك بشكل متناغم يحول دون إسقاطها، إذ يعتبر إسقاط إحدى قطع الحجارة بمثابة هزيمة أمام الفريق المنافس، لذا نجد ابن قزمان يتناولها في إحدى أزجاله حيث يصفها بأنها ليست كلعبة الشطرنج في تأديتها ولكنها أسهل بكثير بقوله[29]:

قال لي: أشنه نرك بو عبيسه

لسنه الشطرنج كلعب الخميسه

2 – لعبة القرق:

القرق والجمع قرق، وهي لعبة للصبيان يخطون بها أربعة عشر خطًا مربعًا، كل مربع منها داخل الآخر، ويصفون بين تلك المربعات حصيات صغيرة على طريقة معينة[30]، وتعرف أيضا بعدة أسماء من السدر أو الطبن وتسمى أيضا الرحة[31].

والقِرقُ بكسر القاف لعبة للصبيان في الأندلس[32]، اشتهر بلعبها أهل الحجاز، وهي عبارة عن خط مربع في وسطه خطوط متوازية ومتقاطعة ثم يخط من كل زاوية من الخط الأول، إلى الخط الثالث وبين كل زاويتين خط، فيصير أربعة وعشرين خطا، وسميت الأربعة عشر، ومن كلامهم استوى القرق فقوموا بنا، أي استوينا في اللعب فلم يقمر واحد منا صاحبه[33].

وهي الآخرى تشبه الشطرنج والخميسة، ولكنها تشبه بدرجة كبيرة لعبة (السيجة) في مصر، وهي عبارة عن مجموعة من الخطوط التي ترسم على الأرض وعددها أربعة وعشرون خطًا، تصف بها بعض الحصيات بطريقة حسابية، وقد يمارسها لاعبان أو اكثر، وموررست تلك اللعبة في الشارع عن طريق الأطفال أو بعض الكبار[34].

3 – الدوامات:

الدوامة لعبة من لعب الصبيان عرفها العرب قديمًا قبل الإسلام وهي من اللعب المشهورة عندهم، وهي عبارة عن قطعة من الخشب يرمونها بالخيط فتدور، وتسمى أيضا المرصاع، وسميت بالدوامة لدورنها[35].

وتتكون من قطعة من الخشب مهيأة على وضع خاص إذ تكون مخروطية الشكل، ويوجد بطرفها مسمار صغير لتدور عليه، ويقوم الأولاد بتجويفها بمسمار حاد، ومن ثم يفتحون بها أكثر من فتحة جانبية وفتحة كبيرة من أعلى[36].

ويلزم اللاعب خيطا من القماش من النوع القوي، يلف به حول الدوامة لفًا دائريًا، وبحركة فنية منه يبدأ بلف الدوامة باستخدام الخيط علي الأرض، ويبدؤون في استعراض مهاراتهم في استخدام الدوامة[37].

واشار المحتسبة يؤمرون بعدم اللعب بها كما ذكر ابن عبد الرؤوف بقوله «ويمنع كذلك شراء الدوامات وشبهها للصبيان»[38]، في حين أشار البعض كالبرزلي بإباحة اللعب بها بقوله «وقلت الآلات التي يلعب بها الصبيان كالدوامات ونحوها لا بأس بها»[39].

4 – الصور والدمى:

من ألعاب الفتيات، عرفتها العرب قديمًا، وهي عبارة عن تماثيل صغيرة تلعب بها الجواري، وكانت السيدة عائشة ممن لعبن بتلك اللعبة بقولها (كنت ألعب بالبنات عند النبي ﷺ وكان لي صواحب يلعبن معي فكان رسول الله ﷺ إذا دخل يتقمعن منه فيسربهن إلي فيلعبن معي)[40].

وهي عبارة عن أشكال آدمية حيث ذكر البرزلي عنها أنها تصنع من العظام وهي في هيئة آدمية تنحت وترسم وجوه وأعين تزين وتضاف لها بعض الألوان[41]، كما يذكر ابن رشد أيضا بقوله «مخروطة على صور الإنسان إلا أنه عمل فيها شبه الوجه بالتزويق»[42]، وهي قدر شبر تقريبًا، وكان الأطفال في المنازل يتخذونها بنات لهم ويلعب بها الأطفال والجواري في القصور وقد سئل يحيى بن عمر عن الدوامات والصور وبيعها للصبيان فقال «سئل مالك عن التجارة في العظام تتخذ قدر الشبر، فيجعل منها صور تلعب بها الجواري، فقال: لا خير في الصور»[43]، وقد سئل ابن رشد عن تلك الألعاب وخاصة في الأعياد ومنها عيد النيروز من الزرافات والكمادين وما يشبهها، فاجاب: «لا يحل عمل شيء من هذه الصور ولا يجوز بيعها ولا التجارة بها والواجب أن يمنعوا من ذلك»[44].

لم تقتصر تلك الألعاب على المختصين بها ولكن مارسها الأطفال من الصبية والصبايا في الشوارع والمتنزهات والحدائق أو في المنازل الخاصة بهم، كلعبة «المَزدا» بأن يقوم الأطفال بحفر بعض الحفر للعب فيها وأطلق على هذه الحفر اسم «المَزدا»[45]، كما لعبوا أيضا لعبة «الزدوة أو السدو» وهي لعبة قائمة على اللعب بالجوز[46].

5 – لعبة «الركل»:

من الألعاب التي تتطلب حركة وقفزا وجريا بشكل مستمر وهو ما يفهم من مسماها، مارسها العوام في الشارع الأندلسي لذا نرى في أمثالهم بعض العبارات التي تنهي عن ممارسة المرأة الحامل لتلك اللعبة لما لها من خطورة عليها وعلى جنينها حيث يذكر المثل «الحبلى ما تلعب الركل»[47].

6 – لعبة الغبار:

من ألعاب التي تعتمد على النظر القوي في تأديتها فلا يستطيع ممارستها الأعمى أو الأعور أو أصحاب النظر القصير أو الضعيف، ومارسها الأطفال ولعلها كانت تقوم علي نثر الغبار والجري فيه والإمساك ببعضهم البعض، كما يفهم من المثل الشعبي «صاحب فرد عين ما يلعب الغبار»[48]، أو قولهم أيضا «أعمش يلعب غبارا»[49]، وكذلك قالوا «نص غبار تكفي لأعمش»[50].

7 – اللعب بالكرة:

مارس الأطفال والصبية الأندلسيون لعبة الكرة في الشوارع والأزقة[51]، وهي عبارة عن كرة مصنوعة من الجلد تحشى ببعض القصاصات البالية من الأقمشة والثياب خاصة الخرق والزبل نظرا لرخصها وتوافرها في مجتمعهم، وهو ما أشارت إليه أمثال العوام في الأندلس كما جاء في المثل «حشو الكور، خرق وزبل»[52]، وتبدأ هذه اللعبة بتقاذف الكرة ومن ثم يجري ويهرول خلفها اللاعبون، وقد ينتج عنها بعض الإصابات جراء الحماسة في الحصول عليها ويتخلل هذا صياح اللاعبين والمشاهدين، وفي وصف لهذه اللعبة في مراكش ببلاد المغرب الإسلامي يذكر «إن الكرة التي يلعب بها يتبعها المائتان وأكثر من خلفها وينكسر الناس وينجرحون وقد يموتون ويكثر الصياح والهول، فإذا فتشت لم تجد إلا شراويط ملفوفة فيها أي خرقًا بالية»[53].

8 – لعبة الكرج:

مـارس الأندلسـيون أنواعًـا مـن الألعـاب تتطلـب مهـارات خاصـة وحـركات معينـة وهيئـات محـددة في تأديتهـا، والـتي كان لهـا جمهورهـا الـذي يحـرص علـى مشـاهدتها، ومـن بينهـا لعبـة الكـرج، والـتي أوردهـا ابـن خلـدون يقـول عنهـا «واتخـذت آلات أخـرى للرقـص تسـمى بالكرج وهـي تماثيـل خيـل مسرجة مـن الخشـب ومـن ناحيـة أخرى يتحـدث في نفس العصـر عـن أفـراس مصـورة مـن الخشـب، معـدة لتلعـب عليهـا خمسـمائة جاريـة في سـاحة قصـر ابـن جامـع بمراكـش الجديـدة، وكان هـذا مـن وزراء الموحديـن، وقـد جـاء توضيـح حقيقـة هـذه الصـور الخشـبية مـن طـرف ابـن خلـدون لـدى حديثـه عـن اللهـو واللعـب، بـل اتخـذوا للرقـص آلات تسـمي الكـرج وهـي تماثيـل خيـل مسـرجه مـن الخشـب معلقـه فيهـا أقبيـة تلبسـها النسـوة ويحاكـين بهـا امتطاء الخيـل ويمثلـن الكـر والفـر، وأقيمـت في ذلـك حفـلات سـمر في الولائـم والأعـراس والأعيـاد ومجالـس المجـون»[54]، وهكـذا يتبيـن مـن وصـف ابـن خلـدون حقيقـة هـذه الخيـول الخشـبية الموحديـة وصفـة لعـب الجـواري بهـا، كمـا نسـتفيد أن هـذه اللعبـة هـي عبـارة عـن تقمـص الجـواري شـخصيات كالخيـل والغـرض منهـا إمتـاع الحاضريـن وهـي أشـبه في يومنـا بالفقـرات الاسـتعراضية بالسـيرك.

كمـا ورد ذكـر اللعبـة أيضـا عنـد ابـن بسـام زمـن المعتمـد بـن عبـاد بقولـه «وفي مـنزل راحتـه غافـلا عمـا نـزل بسـاحته، ذكـر أنـه كان سـاعتئذ يلعـب بـين يديـه بالكـرج»، فيمـا عـرف الشـقندي أن الكـرج هـي مـن أصنـاف أدوات الطـرب خاصـة في أشـبيلية[55].

9 – القلياني:

مـن الألعـاب الشـعبية القائمـة علـى الحركـة والـتي انتشـرت في شـوارع الأندلـس، وتعتمـد علـى الرقـص وبعـض الحـركات في تأديتهـا وتحتـاج لعـدد مـن الأفـراد للقيـام بهـا، ومـن أهـم مـا يميزهـا أن علـى اللاعبـين أن يرتـدوا الثيـاب والملابـس المميزة والغريبـة والعجيبـة[56]، وهـو مـا أتى بـه ابـن قزمـان أثنـاء وصفـه بأنهـا:

لس علي قميص ذاب — إلا قميصاً مرقع
وطويشر غفارة — الطر كله مقطع
سل لو كان لعنقي — أو كان علي رأسي قنزع
باب كنت أن نرقص — في لعبة القلياني[57]

10 – المقرع واللعب بالعصى:

لعـب الأطفـال العـوام تلـك اللعبـة باعتبارها من الألعاب الخشـنة العنيفة والتي لعبها الأطفال والشـبان علـى حـد سـواء، حيـث كان يتجمـع الشـباب في أحـد الشوارع مسـلحين بالهراوات والعصي والمقارع ويأخذون في التضارب بها وتتوسـط الصيحـات والهياج فضلا عن التقـاذف في بعض الأحيـان بالحجارة وغيرهـا الأمر الذي كان يؤدي في بعـض الأوقات إلى حـدوث إصابات[58]، وهو ما نهى عنه المحتسـب الشـبان والصبيان عن ممارستها؛ «ويمنع مما يفعله السـفلة والصبيـان . واللعب بالمقارع والعـصي في الشـوارع»[59]، وهـو الأمـر الذي أشـار إليه ابن عبـدون أيضا لمـا ينتج عنهـا من نفاق وهـرج بقوله «يجـب أن يُنهـى الشـبان والصبيـان عن لعـب اللطمة والمقـرع فإن ذلك ينـذر بالنفـاق والهرج»[60].

خاتمة

مما سـبق يتبين لنـا أن لـكل مجتمع مـن المجتمعات مجموعة مـن الموروثـات الثقافية المنقولـة والتي تعكس طبيعـة هـذا المجتمـع وأسـلوب حياتـه والتي مـن بينها المجتمع الأندلسي باعتباره من أكثر المجتمعات الإسـلامية احتكاكاً بالثقافـات الغربية، إذا تعتبر ألعابـه التراثية جزءا لا يتجـزأ مـن المـوروث الثقافي والشـعبي، والـتي قد ينظر إليهـا البعـض علـى أنها مجـرد وسـيلة للهو والتسـلية وقضـاء وقت الفراغ لجـأ اليها أفراد المجتمع من الشـباب والأطفـال في المـاضي للتخفيـف مـن قسـوة الحيـاة وصعوباتهـا، إلا أن الحقيقـة أن هذه الألعـاب تحمل معاني وقيمـا عميقة وأهدافا سـامية ، بـل إنها تسـهم في تنمية شـخصية أفراد المجتمع في مختلف الجوانـب الاجتماعية والانفعالية والتربويـة والتعليمية والجسـمية واللغوية.


1

فنون غنائية وافدة
الجوبي العراقي أنموذجا

أ. محمد الخالدي - كاتب من العراق

يعدُّ الرقص أحد الطقوس الدينية والأسطورية والسحرية القديمة التي مارسها الإنسان منذ أقدم العصور. وقد ارتبط الرقص مع الغناء بوشيجة قوية، إذ أنّ بعضهما يكمل بعضا. ولا تقل أهمية الرقص عن أهمية الغناء، إذ أن الغناء مازال يشغل حيزا كبيرا في تراث الأمم والشعوب.

وقد تنوع الرقص تبعا لثقافة الإنسان وطقوسه التي كان يمارسها في حياته اليومية. من هنا يمكن تقسيم الرقص على أربعة طقوس مهمة تتمثل بـ:

- الرقص في الطقس الجنائزي.
- الرقص في الطقس الديني (الوثني).

* الرقص في الطقس الأسطوري والسحري.
* الرقص في الطقس الجنسي.

كما يمكن تقسيم الرقص تبعا لعدد الراقصين:

* الرقص الانفرادي أو فردي.
* الرقص الزوجي.
* الرقص الجماعي.

ويمكن أن نضيف تقسيماً آخر تبعا لجنس الراقصين:

* الرقص الخاص بالرجال.
* الرقص الخاص بالنساء.
* الرقص المختلط أو المشترك بين الرجال والنساء.

ويحتل الرقص مكانة مرموقة في الأساطير الشعبية لدى كثير من الشعوب والأقوام، وتعده بعضها كممارسة دينية، وسنضرب مثالين يتعلقان باعتقادات الحرب.

المثال الأول:

عند هنود ثومبسون في كولومبيا البريطانية، وبينما يذهب الرجال في طريقهم إلى الحرب كانت النسوة يؤدين رقصات على فترات متكررة. إذ يعتقدن أن هذه الرقصات تضمن النجاح في مهمتهم، لهذا يلوّحن بسكاكينهن ويرمين بالعصي المدببة الرأس، ويدفعن بعصي معقوفة الرأس إلى الإمام، ثم إلى الخلف مرارا وتكرار. كما كانت النساء تلون وجوههن باللون الأحمر وتغنين وترقصن وتصلن للسلاح كي يحمي أزواجهن ويساعدهن على قتل الأعداء وبعضهن يثبتن نسرا على رأس عصا وعندما تنتهي الرقصة تُخبأ هذه الأسلحة[1].

المثال الثاني:

في أثناء غياب الرجال في الحرب وحتى عودتهم لا تكف النساء عن الرقص ليلا نهارا ولا يستلقين في بيوتهن أو يدخلن الطعام إليه. ورغم رغبتهن الجنسية لا يمكن على الإطلاق – مهما بلغت المغريات – أن يمارسن الجنس مع شخص آخر في أثناء وجود أزواجهن في الحرب. تفعل النسوة ذلك بناءً على إيمانهن الراسخ بأنه لو فعلنها لوقع أزواجهن قتلى أو جرحى. كما يعتقدن أن الرقص يمنح أزواجهن القوة والشجاعة والحظ الجيد، ولا يمنحن أنفسهن أي قسط من الراحة، كما يعدّنّ هذه العادة ممارسة دينية[2].

تأثير الغناء الأفريقي على الغناء العربي

إنّ عملية التأثير والتأثر قائمة في كل عصر ومكان، ولم تقتصر على زمان أو مكان محدد. وطالما أن أفريقيا غنية بطقوس فن الموسيقى ومتميزة في إيقاعات طبولها ذات النكهة الخاصة، لذا فلا غرابة أن تفد بعض هذه الفنون إلى العراق وأقطار الخليج العربي، ولاسيما بعد أن عبرت المحيطات والبحار لتصل إلى أمريكا وبلدان أوربية أخرى. إذ ليس من المعقول أن تصل لتلك البلدان البعيدة، ولا تصل إلى البلدان العربية التي أشرنا إليها.

ومن المؤكد أنّ الموسيقى الأفريقية الوافدة لتلك البلدان قد «فرّعت أغان شعبية، ورقصا شعبيا يدور مع التعبير الموسيقي ضمن المقاييس والشروط التي سمحت»[3].

من هنا فلا عجب أن نرى تأثير تلك الموسيقى واضحا وجليا في بعض الإيقاعات العراقية، ولاسيما في إيقاع الخشابة البصرية، التي يرى بعض الدارسين أنّ تاريخ ظهورها مقترن بحركة الزنج التي ظهرت في نهاية الدولة العباسية، فبرزت هذه الإيقاعات وطغت في تلك الفترة بحكم تعلق الزنج بها ومهارتهم بالضرب عليها[4] ويعدُّ إيقاع الهيوة[5] من الإيقاعات المتميزة في غناء أهل البصرة.

كما يمكن ملاحظة التأثير الأفريقي والهندي في بعض أنواع الغناء الخليجي، ولاسيما في الكويت والبحرين وغيرهما. ففي الكويت – مثلا – نجد «استخدام السلالم والإيقاعات والمقامات العربية بالإضافة إلى وجود بعض الإيقاعات الأفريقية والهندية»[6]. وكذلك في البحرين، إذ وفدت إليها بعض الفنون الغنائية ذات الجذور غير العربية كفنّي «الطنبورة[7]، والليوة[8]» ففي الأولى نلمح الجذور الصوفية والوثنية الأفريقية، وفي الثانية نجد آثار فن الزنوج منذ العصر العباسي، وهاتان

الرقصتان ذابتا في مأثورات الخليج رغم أنهما تعتمدان على إيقاعات ذات تأثيرية أفريقية[9]، وهناك فنون أخرى وفدت للبحرين كفن الجربة[10] ذي الجذور الفارسية[11].

ويرى بعض الدارسين أنّ فنون (الليوة – السوما[12] – الكتميري[13]) وفدت من عُمان إلى البحرين « وربّما إلى الدول المجاورة لها عن طريق العُمانيين الذين قدموا إليها لكسب العيش، فقد كانت البحرين منذ وقت ليس ببعيد تضم عددا كبيرا من الأيدي العاملة العُمانية الذين أصبحت رقصات الليوه – السوما – الكتميري من وسائل الترفيه المحببة لهم»[14]، ثم يستشهد بدليل على صحة ذلك بقوله : «ومما يؤكد ذلك أن أحسن عازفي الصرناي[15] في البحرين عُمانيون ونذكر منهم على سبيل المثال شخصا يدعى (دارتشي) وآخر يدعى (شامبي) ويقال أن الأخير لا يزال على قيد الحياة في عُمان ويزاول العزف على الصرناي»[16].

ولاشك أنّ أغلب الدبكات العربية، قد استوحيت مضامينها وحركاتها بتأثر من التراث الوثني الأفريقي، فضلا عن التراث الفارسي. وهذان التراثان ما زالا يزخران بمثل هذه الرقصات المميزة التي تعد جزءا حيويا من ثقافتهما الدينية والقبلية. ثم طوّرت هذه الدبكات في البلدان العربية التي وفدت إليها، إذ أضفى عليها كل بلد عربي سمة من سماته الثقافية والتراثية بحيث غدت وكأنها من صميم وروح فولكلوره وثقافته الخاصة.

تأثير الفولكلور الفارسي على بعض الدول العربية

ترتبط بلاد فارس مع بعض الدول العربية بحدود طويلة، ولاسيما العراق وبعض دول الخليج العربي. وبحكم هذا الجوار، فضلا عن وجود بعض القبائل ذات الأصول العربية في إيران، ونتيجة لهجرة هؤلاء العرب من وإلى إيران وفدت معهم فنون غنائية ذات طقوس فارسية وجد فيها العرب طوابع شعبية قريبة من بيئاتهم الاجتماعية، ولهذا احتضنوها وأذابوها في روح تراثهم بحيث غدت وكأنها جزء لا يتجزأ منه. وتتمثّل هذه الفنون الوافدة في بعض الرقصات والأغاني التي تؤدى في العراق وبعض دول الخليج العربي، كالجوبي، وفن الجربة، ورقصة العصي «دار بازي»، ورقصة المناديل أو الشال، ورقصة كاسر وغيرها.

وسنأخذ مثالا واحدا من تلك الفنون الوافدة إلى مملكة البحرين والمسمى بفن (كاسر)، وسنسلط الضوء على نوع واحد منه، المعروف بـ(كاسر الجفتي).

تبدأ طريقة أدائه بحلقة واسعة يكونها الراقصون، إذ يتحركون فيها بطريقة الدوران يصاحبها هز الأكتاف والتصفيق والغناء، ويمكن استعراض تفاصيل هذه الرقصة من خلال ما وصفت به، إذ قيل عنها: إنها «من الرقصات المحتشمة التي انتقلت من بندر عباس والمناطق المجاورة وتتكوّن آلاتها الموسيقية من الزمارة التي تعني (المترادف)، وهما قصبتان يثقب كل منها بستة ثقوب وكلتاهما مربوطتان ببعض ولا يعملان إلا بوجود قصبتين صغيرتين كل قصبة منها مجهزة بلسين تزمير، وتولج القصبتان الصغيرتان في مأسوتي القصبتين الكبيرتين الملتصقتين، وبالنفخ يعزف العازف الذي يسمى بالفارسية (قلمي) بالإضافة إلى الطبول مع فارق أنّ الطبل الكبير ينقر بالعصاة من الجهة اليمنى بينما ينقر بأصابع أو كف اليد اليسرى من الجهة الأخرى»[17].

يبدو أنّ آلة النفخ المستخدمة مع هذا النوع من الغناء والرقص تتشابه إلى حد كبير مع المطبك المستخدم في غناء ورقص الجوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبي العراقي

يعدُّ الجوبي أحد أنواع غناء الفولكلور العراقي الذي تصحبه رقصة خاصة تميزه عن غيره من فنون الغناء الشعبي، فضلا عن كونه أحد أنواع الرقص الجماعي. ينتشر هذا اللون الغنائي في بغداد، وبعض المدن والقرى العراقية، ولاسيما في المحافظات الوسطى والجنوبية من العراق، وكان يؤدى في اليوم الثاني من أيام عيد الفطر والأضحى.

ويعد السيد عبد الجبّار فارس أول كاتب عراقي يشير إلى هذا الغناء، فقد وصفه بالقول: «وفريق من المشاة يجتمعون ويشكلون حلقة ويكونون لعبة خاصة،

وهي نــوع من الرقص بأنغــام خاصة يسـمّونها (الجوبي) ويقف في وسـط الحلقة مزمّــر وبيده (المطبــك) يزمّر به وقد يرأس حلقــة الجوبي غلام جميل طويل الشــعر وعلى رأسـه قلنسـوة ملونة[18] ويكون رئيسـا للعبة»[19]. ويكمل قائـلا: «ولعبة الجوبي لعبة خاصــة، فيميل كل راقص إلى الذي بجانبه أثنـاء القفز طوراً لليمين وآخر لليسـار وإيعاز الحركــة يكون بيد رئيس الحلقة، وهذه اللعبة منتشـرة في الفرات كثـيرا ولا تخلو من بهجة ومسـرة»[20].

والواقع أننــا لا نعرف معنى كلمة (الجـوبي) على وجه الدقــة، ولم نجـد من الباحثـين العراقيين مــن توصل إلى معرفة سـبب تسـميتها الحقيقي. أما ما قيل ويقال عن سـبب تسـميتها فهو مجرد اجتهادات شـخصية يتبناها بعضهم، لا نـكاد نجد فيها مــا يمكن الوثـوق والأخذ به.

وعلــى كل حــال فــإنّ الــذي متأكــدون منــه هــو أنّ الجوبي أحـد الفنون الغنائيــة الوافدة من بــلاد فارس إلى العــراق، وذلك في مطلــع القرن التاســع عشـر الميلادي، وكان للقبائــل العربية الجنوبيــة الدور الكبير في انتشــاره في بعـض المدن العراقية، ولاسـيما الوسـطى والجنوبية. أمــا طريقــة غنائه فإنــه يؤدى بشــكل جماعــي من قبل مجموعــة مــن الراقصــين في مناسـبة الأعيــاد. وهؤلاء الراقصــون قد يقــل أو يـزداد عددهم.

أمــا بالنسـبة لتعريفــه، فهنــاك مَــنْ يعرفــه بأنه: «الرقصــة الإعرابيــة الــتي يصاحبها غناء خاص تشـيع في ثنايــاه معــاني الحــب ولوعــة المحبــين، فضــلا عــن معــاني يقصد منــه النكتة والتهكــم لإثــارة الضحك»[21]. ويعرفــه آخــر بأنــه «رقصة مــن الرقصــات الشــعبية العربية (الدبكــة)»[22].

ويعرفــه ثالــث بأنــه: «غنــاء يشـبه البسـتة[23] من قريب أو بعيـد، ولكنه له شـعره الخاص وبحره السـريع مع اختــلاف بطريقة نظمــه وقافيته ويُلقــى منغوما مع خفة الــوزن»[24].

ويعرفــه رابــع بالقــول: «هــو ضــرب الأرض بالقدم اليمــنى أولا، ثم القفــز إلى الأعلى و ضــرب الأرض بالقدم اليســرى، ثــم القفــز إلى الأعلى ومســك منديــل بإحدى اليديــن أو خيزرانة[25]، ويتمــيز بمرافقة المطبــج معه»[26].

وقــد اختلــف المهتمــون بالموســيقى والــتراث في أصل نشأته فنسـبه بعضهم للفولكلور الكردي، ونسبه آخرون للفولكلــور الفارسي ويمكــن تلخيص ما قيــل عنه بالآتي:

* إنّ كلمــة الجــوبي بالجيــم الفارسـية تنســب إلى عشـيرة جوبي أو شــوبي الكرديــة، ومنهــا أخذ هذا الاسم[27].
* الجــوبي رقصة كردية وأصــل اللفظ من (الجوب) أي الخشــب، ولعلّــه يتبــين لدارسي هــذه اللعبة أنهــا كانــت تلعــب بالعصي..ولفظــة الجــوب فارسية[28].
* رقصــة إعرابية ويقال لها جوبيــة يرقصها جماعة علــى هيئــة حلقــة مســتديرة .. ومــن ألفــاظ الأطفــال وأهازيجهــم:

جوبي جوبي ملاّحي وكل الذهب بسلاحي[29]

* الجــوبي، هو الجوبــة، فجوة أو خلوة بــين البيوت. سـميت كذلك لانجياب الشـجر عنها[30].
* لفظة الجوبي اشــتقت مــن لفظة (جش) –الجيم الفارســية– وهي كلمة تنطلــق تلقائيا مــن أفواه الراقصــين عندما يقفزون لتنظيــم الإيقاع[31].

وبعــد أنّ اســتعرضنا هــذه الآراء لابد من القــول أن ما يمكــن الإقــرار به – وهــذا ما يتطابق مــع الواقــع – هو أن الجــوبي رقص أو لعــب يصاحبه نــوع من الغناء الشـعبي الخــاص، وهو من الفنــون الوافــدة إلينا من بــلاد فارس، وإن الذي يؤكــد ذلك أننا نجد جذور كلمــة (الجوبي) جذورا فارسـية؛ كونها تكتب بثلاث نقاط من تحت، وهذا شــائع في الكلمات العاميــة العراقية ذات الأصــل الفارسي.

الباحثون العراقيون وغناء الجوبي

مــن الغريــب أنّ هــذا النــوع مــن الغنــاء لم يــرد أي ذكــر له في كتــب تناولت الأدب الشــعبي والغنــاء العراقي ككتــاب الأغــاني الشــعبية للمــؤرخ الراحل عبــد الرزاق الحســني، وكتــاب (الطــرب عنــد العــرب) للكاتــب والشــاعر الراحل عبد الكريم العلاّف، وموســوعة (فنون

الأدب الشعبي) للشيخ الراحل علي الخاقاني، وكتاب الأغنية الفولكلورية للأستاذ الراحل عبد الأمير جعفر، وكتاب (الشعر الشعبي والغناء في العراق والجزيرة العربية) للدكتور محمد عبد الرضا الذهبي وكتاب (غناء ريف العراق) للأستاذ ثامر العامري، غيرهم. أما من ذكره من الباحثين العراقيين فإنّ دراستهم كانت فقيرة وغير ناضجة، كما أن بعضهم لا يفرق بين غناء ورقص الدبكات وبين غناء ورقص الجوبي الذي يتسم بطابعه الريفي الخالص.

1 - طريقة أدائه وغنائه:

يؤدى هذا النوع من الغناء من قبل مجموعة من الراقصين بمصاحبة عازف المزمار (المطبك)[32]، ويصف بعضهم طريقة غنائه، بالقول: «وتؤدى الرقصة بعد اصطفاف الراقصين جنبا إلى جنب متماسكي الأيدي. أما تحركهم فيكون عادة حسب نغمات الماصول[33]، ويتم برفع الأرجل إلى الأمام وإرجاعها إلى الخلف مع هز للوسط، ويكون المطرب في هذه الأثناء يُسمع الآخرين أغانيه التي وضعت لهذه الرقصة»[34].

ويصف آخر هذه الرقصة، قائلا: «يشكّل الراقصون حلقة مفتوحة من الشباب يسمى (حزام الجوبي) وتنعقد الحلقة هذه بتشابك الذراعين. أما طرفا الدائرة فتسمى (الرأس) وفي رأس الدائرة شخصان آخران، هما: (الرادود) أي منشد الأغاني، و(الداكوك) - وهو العازف على الآلة الموسيقية التي غالبا ما تكون (المطبك)، ويشترط أن يكون الراقص مجيدا للإشتراك بالجوبي»[35].

ويعبّر عنه آخر بالقول: «أما الجوبية فيشترك فيها أكثر من اثنين، وقد يصلون إلى عشرين أو أكثر، وتكون على شكل دائري دون التقاء المحيط، وعلى طرف الدائرة يرقص رئيس اللعبة وبيده منديل ويغني النوع المناسب للرقصة وعلى صوته أو نغم المزمار[36] أو الصرناجة والطبل تتم الرقصة. وهي على أشكال منها الدبكة العربية والكردية وهما شائعتان في بغداد»[37].

ويصف هذا الرقص غيره، قائلا: «وأعضاء هذا الرقص يشكلون تشكيلات نصف دائرية، وفي مركز الدائرة يقف ضارب على الطبل وعازف في المزمار أو المطبج، وحالما يبدأ العزف بآلة المزمار مع الإيقاع ينطلق أعضاء الرقص برقصة الجوبي على إيقاع الطبل[38] ونغمات المزمار ويرافقهم في ذلك الرقص مطرب لينشد الأغاني الشعبية الخاصة بهذا اللون من الرقص العربي، ويقف هذا المغنّي في أول الراقصين وبيده منديله الذي يحركه إلى الأعلى والأسفل مع حركات العزف والغناء»[39].

إنّ هذين الوصفين الأخيرين لا ينطبقان إلاّ على رقص وغناء مدينة بغداد وضواحيها، إذ أن مدن وقرى المناطق الوسطى والجنوبية لا يصاحب هذا النوع من الغناء فيها الطبل، وإنما يكتفي الراقصون بعازف (المطبك).

2 - المراحل التي يمر بها غناؤه:

يذهب بعض الباحثين العراقيين إلى تقسم هذا النوع من الغناء الشعبي على ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى:

تبدأ هذه المرحلة بوقفة الراقصين «وعند الحركة يدقون الأرض بأرجلهم اليسرى، يرفعونها بحدود نصف قدم ويضعونها اعتمادا على عزف الآلة الموسيقية المصاحبة للرقصة»[40].

المرحلة الثانية:

وتوصف بالأعنف حيث «تتم برفع الرجل اليمنى حوالي نصف قدم، فيما ترفع اليسرى بمستوى ركبة الرجل اليمنى ثم يدكون الأرض معا»[41].

المرحلة الثالثة:

«وتسمى (التثليثية)، وذلك بقفز اللاعبين بحيث تكون أرجلهم بنفس المستوى لثلاث مرّات بسرعة، وهم ينظمون الإيقاع»[42].

والحق إنّ غناء ورقص الجوبي قد بدأ بالانحسار، ولاسيما في مدن الفرات الأوسط ومنها النجف الأشرف وتوابعها، ولم يعد هناك من يمارسها إلا القلة القليلة، وربما في أماكن محدودة. وبوصفي أحد أبناء هذه المدينة



فإنني لم أشهد تجمعا مورس فيه هذا النوع من الغناء منذ مطلع ثمانينيات القرن المنصرم، وإلى هذا اليوم.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن غناء الجوبي في مدننا لم يؤدَ إلا من قبل الرجال، ومع هذا لا نستبعد أن تمارسه النساء في مدن أخرى، وفي ظروف وأماكن خاصة.

نموذج من الدبكات العربية

الدبكة الفلسطينية

يزخر الفولكلور الفلسطيني كبقية بلدان بلاد الشام بكثير من الفنون الغنائية التي يصاحبها الرقص، ومنها الدبكة الشعبية المعروفة التي يؤديها الرجال والتي تعد الأكثر شيوعا في أغلب مدن وقرى فلسطين. أما كيفية أداء هذه الدبكة من قبل الشبان الفلسطينيين فتصفها لنا يسرى جوهرية غريطة بالقول: «يرقص الشبان في حلقة مفتوحة على أنغام المجوز أو الشبابة وباشتراك المغني أو (القويل). ثم تبدأ بسرد تفاصيل هذه الدبكة قائلة: «يمسك من يحتل طرف الحلقة محرمة (أي منديلا) معقودة الأطراف ويلوّح بها أثناء الدبكة، لذا يعرف باللوّيح، وتسمح التقاليد للوّيح أن ينفصل عن الحلقة وأن يقوم بدبك منفرد يظهر فيه مهارته وتفننه، ومثله في ذلك مثل المغني الذي يشذ عن اللحن ويرتجل لحنا قريبا منه ولكنه أكثر زخرفة وأعقد تحاليا. وأما الشخص الذي يتخذ الطرف الآخر من الحلقة فيقال له: (على الجحشة)»[43].

وهنا لابد من القول أن هذا اللون من الدبكات قد ينفرد به الرجال دون النساء «ما عدا في بعض قرى الشمال حيث يسمح للمرأة بالاشتراك بالدبك جنبا إلى جنب الرجل»[44].

ويشير السيد حسن الباش إلى أنواع هذه الدبكة قائلا: «ومن هذه الدبكات: الشعراوية - الشمالية - الكرادية - البداوية. وتختلف الأغنيات التي تغنى أثناء كل دبكة. وقد يفضل كل شخص لونا على لون رغم تفوق دبكة الشعراوية على غيرها»[45]. ثم يعلق على سبب ذلك بالقول: «ويكمن سبب ذلك في تنوع حركاتها واشتراك الأيدي فيها، فتلعب الأرجل وتصفق الأيدي أو تمتد على طولها لتوضع على الأكتاف، فتكبر الحلقة وتخلق جما لا فنيا رائعا. وأسهل هذه الدبكات تلك التي تسمى بداوية فليس فيها من التعقيد شيء وتغنى أثناءها أغنيات خفيفة تناسب حركة الدبكة وشكلها»[46].

مقارنة بين الجوبي والدبكة

لا يفرق بعض دارسي الفولكلور العراقي بين غناء الجوبي، وغناء الدبكات العربية الذي يعدّ أحد أنواع الفولكلور الغنائي في بلاد الشام، إذ ينتشر في سوريا ولبنان وفلسطين، وكذلك ينتشر في الأردن، فضلا عن بعض المحافظات العراقية، ولاسيما في المنطقة الغربية وبعض ضواحي بغداد، وديالى ومناطق متعددة في محافظة نينوى.

نعم، قد تتشابه بعض الدبكات الشعبية مع رقص الجوبي العراقي، كما هو الحال في بعض الدبكات الشعبية التي تؤدى في القطر الأردني، وهذا ما يؤكده أحد الباحثين الأردنيين، بالقول: «تعرف في الأردن ألوان أخرى من الرقص مثل (الدبكة الرمثاوية، والمعانية، والدرزية)، وهي على نظير دبكة الجوبي في القطر العراقي»[47].

إنّ هذا التشابه الذي تحدثنا عنه يكاد يكون قليلا بالقياس إلى الاختلاف الجوهري الحاصل بين الدبكة بشكلها المتعارف عليه مع طبيعة رقص الجوبي العراقي. وسوف نجري مقارنة بسيطة بين الاثنين لتبيان هذا الاختلاف، الذي يمكن تلخيصه بالنقاط الآتية:

1 – الأزياء الشعبية:

الأزياء الشعبية التي يرتديها المشاركون في غناء ورقص الجوبي في المناطق الوسطى والجنوبي من العراق تتمثّل بارتداء الراقصين (الدشاديش)، واعتمار اليسشماع (الكوفية)، والعقال، وربما يكون بعضهم مكشوف الرأس، ويتميز قائد المجموعة (الرويسي) باعتمار القلسنوة الملونة.

ومثل هذا الزي يرتديه الراقصون للدبكات الشعبية التي تمارس في محافظات عراقية كالأنبار وديالى وبعض ضواحي الموصل وبغداد، بإستثناء القلسنوة.

أما في بلاد الشام فالأمر مختلف تماما عما ذكرنا، إذ يرتدي الراقصون هناك السراويل والقمصان أو البنطال والقميص، وقد يعتمر بعضهم الطاقية على رأسه، أو يضع اليشماغ على أحد كتفيه أو حوله رقبته.

2 – الآلات الموسيقية المستعملة:

في مدن الفرات الأوسط وجنوبي العراق يكتفي الراقص بآلة المطبك، بينما في الدبكات الشعبية يستخدم المزمار (الزرنة) والطبل الكبير، وقد يستخدم أكثر من طبل واحد في الدبكة الواحدة، وأحيانا يستعاض عن المزمار بآلة البيانو. وفي بعض الأحيان تكون الموسيقى والمطرب خارج المسرح الذي يؤدي عليه الراقصون رقصتهم وهذا النوع هو الشائع بكثرة في رقص الفرق الشعبية على المسارح.

3 – حركة الرقص:

يتميّز رقص الجوبي بحركات منتظمة يؤديها الراقصون، تتخللها بعض القفزات بين الحين والآخر. ودائما ما تكون أيدي الراقصين متشابكة. أما رقص الدبكة فبعض أنواعه، ولاسيما رقص الفرق الشعبية فإنه يبدأ بشبك أيادي الراقصين، وفي أثناء الدوران بالرقص يرفع الراقص يده اليمنى إلى الأعلى، ويضع يده اليسرى على خصره لبعض الوقت، ثم يعاد تشابك الأيدي من جديد وهكذا.

4 – المناسبة التي يمارس بها الرقص:

تنحصر ممارسة رقصة الجوبي في المناطق الوسطى والجنوبية من العراق في مناسبة عيد الفطر والأضحى، إذ يؤدى هذا اللون من الرقص والغناء في صباح اليوم الثاني من كل عيد. أما الدبكة فتمارس في مناسبات عديدة كالأفراح والأعراس والأعياد وغيرها.

5 – الراقصون:

في لعبة الجوبي الريفي يقتصر الرقص على الرجال فقط. أما رقص الدبكة فيمكن أن تمارس على ثلاثة وجوه:

* رقص خاص بالرجال.
* رقص خاص بالنساء.
* رقص مشترك بين الرجال والنساء.

6 – عدد الراقصين:

تضم حلقة الجوبي عشرة راقصين، وربما يزيد العدد قليلا، بينما يتشكل رقص الدبكة من عدد

قـد يزيـد أو ينقـص مـن الرجـال أو النسـاء أو الرجـال والنسـاء معـا.

7 – مكان الرقص:

تـؤدى رقصة الجـوبي في السـاحة القريبة مـن المكان والمخصصة للاحتفـال بالعيد ويحضرهـا جمهور كبير من الناس بوصفها ممارسة شـعبية عفوية. أما مكان الدبكة فيختلـف عن ذلك فقد تكون على مسـرح قاعـة كبيرة أو في باحة دار واسـعة أو في سـاحة قريبة من موقع المناسبة، ويكون الحضـور خاصا ومنتخبا.

8 – قائد الحلقة (الرويسي):

في رقـص الجوبي الريفي تكتفي الحلقـة بقائد واحد – ضمن تشـيكل الحلقة – تكون مهمتـه توجيه الراقصين وقيادتهـم. وقد تتشـابه بعـض الدبكات مع مـا ذكرنا، وقد لاحظنـا في بعض الدبـكات أن حلقـة الرقص توجه من قبـل راقص واحد يكـون موقعه في وسـط الحلقة، لا كمـا هو متعارف عليـه، وفي بعض الأحيـان توجه الحلقة من قبل راقصـين اثنين.

9 – المادة المستخدمة بيد رئيس الحلقة:

في رقـص الجـوبي يمسـك رئيـس الحلقـة قطعـة قماش (المنديـل) بيده، ويقـوم بتحريكها أثنـاء الرقص والقفز، وتتشـابه بعـض الدبكات في هذه الممارسـة، وقد يسـتعاض عن قطعـة القماش بالمسـبحة.

وهنـا لابد مـن القـول أن هنـاك نوعا مـن الدبكات الشـعبية في فولكلـور كـرد العـراق وغيرهم يتشـابه في بعـض تفاصيله مـع الدبـكات العربية التي أشـرنا إليها.

10 – الانتماءات الاجتماعية للراقصين:

ينتـمي راقصـو الجوبي في المـدن الوسـطى والجنوبية من العـراق إلى ثلاثـة جذور:

- الجذور الريفية: القرى والأرياف.
- الجـذور البدويـة: يشـترك معهـم بعـض البدو القاطنـين علـى مقربـة مـن المناطـق الريفية.
- الجذور الحضرية: يشـترك في هـذا الرقص بعض الأفراد من سـكنة المدن.

أمـا في الفـرق الشـعبية في بغـداد وغيرهـا، فتكـون الجـذور الاجتماعية للراقصـين من المدن. بقـي أن نقول أنّ راقـصي الدبـكات الشـعبية في مدينـة بغـداد وديالى والأنبار هـم في الأغلب الأعم من أبناء المدن وقد يشـترك معهـم بعض الأفـراد من أبنـاء القـرى والأرياف.

الفنون والسمات الإنسانية

-التشابه والتطابق-

الفنـون الغنائيـة كغيرها مـن الفنون الأخرى تتسـم بطوابعهـا الإنسـانية، والـتي لا تقـف أمامهـا الحـدود الجغرافيـة والطبيعيـة، وإنما تنتقـل من مـكان إلى آخر نتيجـة الهجـرة والتجارة والسـياحة.

وقـد يشـترك أكـثر مـن بلد عـربي بنـوع أو أكـثر من الأغـاني أو الرقصـات، وذلـك ناتج عـن تشـابه البيئات الاجتماعيـة والظـروف الحياتية والمسـوغات العاطفية فـ«لا عجـب أن نـرى أغنيـة شـعبية نشـأت في العراق وانتشـرت في أقطـار الخليـج العـربي أو شـمال أفريقيا وبالعكـس»[48]، إذ أن المشـهور والمتعـارف عليه أن بعض ملامـح الفن الغنـائي والموسـيقي العربي قـد انتقلت من بـلاد الأندلـس إلى أوربـا فأثرت هنـاك، وهذا مـا يؤكده سـيمون جارجي، بقوله: «إنّ التأثير العـربي في أوربا العصر الوسـيط كان أكثر عمقا وأهمية مما يمكـن أن يعتقده أي إنسـان: إنّ أمثولة وفن النظريين والموسـيقيين العرب في أسبانيا المسـلمة، يتجدد بداية ميلاد الموسـيقى الأوربية البدائيـة، وهـذا ما يبدو لنـا واضحا في الأغـاني اللاتينية القديمـة في أسـبانيا، وجنوب فرنسـا، فضلا عـن التأثير العربي في الأغـاني الدينيـة والتراتيل الكنسـية»[49]. ومما لاشـك فيـه أن هذا التأثير مـازال قائمـا إلى الآن في بعض فنون الغنـاء والموسـيقى الأوربية.

والفنـون الشـعبية العالميـة تتشـابه في سـماتها وعناصرهـا الإنسـانية لـدى أغلـب الشـعوب والأمـم، فقـد نجـد فنّـا غنائيـا أو نمطـا شـعريا يتشـابه إلى حـد مـا مـع فـن أو نمـط في بلـد آخـر، وقـد تتداخـل بعـض الأنمـاط والفنـون الغنائيـة والشـعرية بـين البلـدان العربيـة نفسـها، فـنرى في العـراق – مثـلا – فنـا أو أكـثر

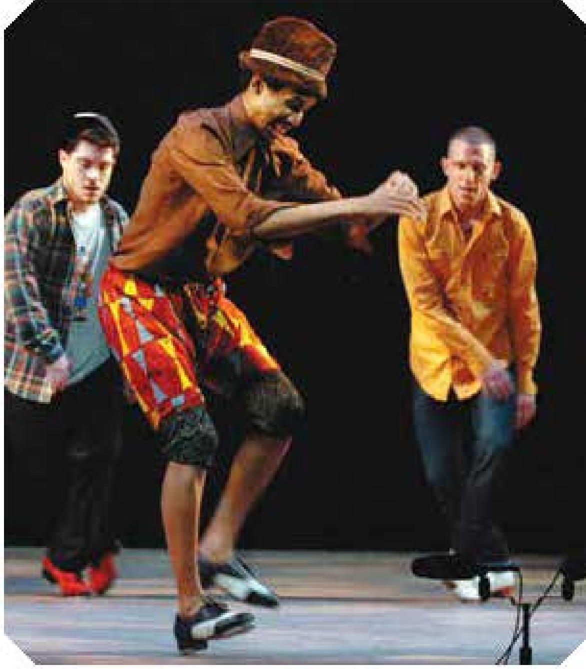
يتشـابه مـع فنـون في بلـد عـربي آخـر[50]، وربمـا يشـترك معـه بنفـس الطوابـع والصفـات والتراكيـب.

وينطبـق ذات الـشيء علـى فنـون عالميـة، ولنأخـذ مثالا على ذلك فن الرقص الشـائع في أسـبانيا والمسـمى (فلامنكـو). فهـذا الرقـص الشـعبي يتشـابه في بعض حركاتـه مـع الجـوبي العـراقي، وهـذا مـا يؤكـده بعض الدارسـين للحضارات الأوربيـة عند ذكرهم لهـذا النوع مـن الرقص، إذ يقـول أحدهم: «والرقصـة التي يرقصها كل أفراد الشعب الأسـباني هي الفلامنكو[51] التي تستعمل الصاجـات الخشـبية، وتعتمـد الرقصة علـى عضلات السـاقين والحـركات التعبيريـة ويتعلمهـا الأطفال من الآبـاء والأمهـات وتشـبه رقصة (الجـوبي) في الريـف العـراقي»[52]. ثم يسترسـل حديثـه لبيـان تفاصيل ذلك الفـن، قائلا: «ورقص الفلامنكو بالنسـبة للأسـبان أمر حيوي يـؤدى في كل مـكان، وقـد ترقص راقصـة وحدها أو يقـوم بالرقـص راقـص أو راقصـة أو راقصتـان معا. كل واحـدة في ثـوب مختلـف اللون وقد صففت شـعرها بطريقـة مختلفة عـن غيرها فقد ترشـق واحـدة الوردة الحمـراء التقليديـة في خصلات شـعرها، وتلـف وتنثني وتعتـدل وتضـرب الأرض بحذائهـا بينما ترشـق زميلتها في شـعرها مشـطا أبيض اللـون وتزين أذنيهـا بقرط من طراز المشـط عينه ومن لونه ثم تشـرع الفتاتـان بالغناء وهـو عبارة عن أنشـودة تعبر عن حـبّ كل منهما لبلدتها، مسـقط رأسـها وتصف فيها سـهولها وأغوارها وتتغزل في شـجاعة رجالهـا كل ذلـك وهـي ترقص علـى أطراف قدميها وتهـتز اهتزازا شـديدا»[53].

ومن خلال متابعـتي لبعض أنمـاط الفولكلور العالمي وجـدت أن هنـاك نوعـا مـن الرقـص والغنـاء في أمريكا يتشـابه في بعض سـماته مع غناء ورقصة الجوبي المعروفة لدينـا في العراق. وسـوف أسـلط الضوء على هـذا الفن، ومن ثـم أجري مقارنـة بينه وبـين غناء الجـوبي العراقي.

غناء ورقص الجوبا

تعـدّ رقصـة الجوبـا (Juba) الأمريكيـة مثـالا حيّا علـى التعبير الوثني، وقد أشـير إلى هذا النـوع من الرقص


3

«بأنـه نوع من الرقص يشـارك فيه عدد مـن الراقصين، لكن لا يظهر في وسـط الحلقة إلا راقـص أو اثنان في وقت واحد. ويتـداول الراقصون تواثبهـم في داخل حلقة كبيرة. ولا يثبّتـون الإيقاع بخطـوات موحدة فقط، بل يمارسـون رقصا طيفا بشـكل منسـق يخبطـون فيـه بأرجلهم على التتابع فوق الأرض فيسـتجيب الخبط لـكل كلمة ولكل مقطع أحيانا مـن الأغنية التي يرددهـا الموجودون في مركز الدائرة، والأغنية التي تصاحب الرقصة الشـعبية الجوبا (Juba) هـي – بـدون شـك – ذات إيقاع مقفـى بصورة مدهشـة. ولا ينقطـع المجتمعـون عن الصفـق بأيديهم خلال ذلـك، أو الخبـط بأرجلهم مع الغنـاء وقد يرقصون فـرادى أو أزواجا»[54].

أمـا النمـاذج الشـعرية الـتي تغنـى مـع هـذا النوع من الرقص فسنستشـهد بنصـوص مترجمـة إلى اللغة العربيـة بهـدف التوضيح.

1 – النموذج الأصلي بلغة الزنوج[55]:

Juba dis an juba dat

Juba skin dat yalle cat Juba ! Juba!

Juba jump an Juba sing

Juba cut dat pigean s wing – Juba! Juba!

- (النموذج المترجم)

جوبا هنا ..جوبا هناك

جوبا أسلخ لي جلد القطة

جوبا، جوبا

جوبا أقفز ..جوبا غنْ

جوبا قصّ جناح الطير

جوبا، جوبا

2 - النموذج الأصلي بلغة الزنوج[56]:

Git fus upot yo heel
An den upon yo toes ;
An ebry time you tu n round،
You Jump gim crow .
Now fall upon yo knees
Jump up an bow low ;
An ebry time you tun round
You Jump Jim Crow
Put yo hans upon yo hips،
Bow low to yo beau ;
An ebry time vou tu n roud
You jump Jim Crow .

- (النموذج المترجم)

أقفز على كعبيك

أقفز على أصابع رجليك

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

والآن أركع على ركبتيك

أقفز عاليا ثم انحنِ

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

ضع يديك على خصريك

ثم انحنِ أمام الخيبة

وكلما درت دورة

أقفز يا جيم وصرّخ

المقارنة بين الجوبي والجوبا

1 - غناء الجوبا الأمريكي:

يمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من التعبير الوثني.
* يظهر في وسط حلقة غناء الجوبا، راقص أو راقصان في وقت واحد.
* يتداول الراقصون تواثبهم في داخل حلقة الغناء التي تكون في العادة كبيرة.
* يثبت الراقصون الإيقاع بخطوات موحدة ويمارسون رقصا لطيفا بشكل منسق.
* يخبط الراقصون الأرض بأرجلهم على تتابع مع الكلام المنشد والمقاطع الغنائية التي يرددونها في داخل حلقة الغناء.
* تختلف طريقة نظم الشعر السائدة لديهم في غناء الجوبا، عما هو شائع ومعروف في فولكلورنا العراقي.

2 - غناء الجوبي العراقي:

ويمكن توصيف أهم مميزاته بالآتي:

* هذا النوع من الرقص والغناء مستوحى من طبيعة البيئة الريفية العراقية، ويسمى في بعض المناطق بـ(لعبة الجوبي).
* يكون عازف المطبك خارج تشكيلة الراقصين، ويكون موقعه بالقرب من قائد الحلقة وفي بعض الأحيان يتوسط حلقة الغناء.
* توضع يدا كل راقص من الراقصين على كتفي الراقص المجاور له، وقد تستبدل هذه الطريقة بمسك أو شبك زند كل راقص مع زند الراقص القريب منه.

* تتواصل ضربات أرجل الراقصين بشكل منتظم على الأرض مع عزف المطبك وغناء قائد الجوقة أو الحلقة.
* تتخلل غناء الجوبي ثلاث قفزات سريعة إلى الأعلى، وتكون منتظمة مع صوت قائد الجوقة.
* ينشد مع غناء الجوبي شعر خاص يكون - في أغلب الأحيان - شعرا غزليا ينضح عذوبة ورقة وعاطفة.

نماذج من نصوص الجوبي:

1 - نص من التراث الميساني[57]

شفته ايجول بالتمن

سوده أعله أمتونه ألتمن

هي عونه الحضنهن وآمن

إبهيمه ودرب خلواتي

***

كاعد لك عالماي أكعود

يا سمر يا بو اعيون السود

كون العشك بالفرهود

جا فرهدت عانيه

***

شفته ايعبي بالتبنه وزوج التراجي بأذنه

لطفر وصير أبحضنه وأنعل أبو الينهاني

***

شفته يمشي بالنصه عنكود كليبي كصّه

حول وخذلك مصه من هالخد الرماني

***

شفته يمشي بذاك الصوب

طابك زخمه فوك الثوب

أركض وراه أشجندوب

تكطع عصب رجليه

2 - نص من تراث محافظة صلاح الدين وضواحيها[58]:

كل الهلا بحبيبي الجان أزعيلان

طايح ورده وخزامه وبالوسط أعران

***

كل الهلا بحبيبي يا حبيبي

يا بو حجي اليشبه كرط الزبيبي

تمنيتك يلغالي أنته طبيبي

تجلبني أعلى أطرايف تكلي تلفان

***

كل الهلا بحبيبي الناثر زلفو

يشبه عنز الجزيره أمضيع ولفو

والله لنطيك أوصافه انجان اتعرفو

أبو أعيون الوسيعه وخد الريان

***

كل الهلا بالحدث[59] لوجن كلهن

ريحة مسج واخضيره ابفي أكذلهن

ما كلتلج يا يمه أخذيلي منهن

بلجي ربج يغفرلج صومة رمضان

3 - نص مختلط بين تراث بغداد وصلاح الدين[60]:

يا يمه أنطيني الدربيل لنظر حبي وأشوفو

لابس عباه شغل الدير تبرج ما بين أجتوفو

***

هب الهوى يا طيبو من بيت أهله لحبيبو

بشرع المحبه كالو كلمن ياخذ نصيبو

***

داير طرز عالموده وفوك الكذله ايطرزنه

والعين عين الغزلان والطول ناكه جنه

***

على اليمه وعلى اليم على الرحه عونيني

مدري الرحه تجيله مدري العشك عاميني

***

والله لعلّي كصري وفوك الكصر طياره

بلوه ابتلينه بحضري وأحنه عرب سياره

رابعا: نص من تراث الفرات الأوسط[61]:

عالجوبي الجوبي الجوبي

معذبني بركصه الجوبي

لأسهر وأنطر محبوبي

وعيني أرسمها أعله أهلاله

***

يوليفي الروح تريدك وماخذها ورايح بيدك

يمته ايهل عيدي وعيدك ويتغير حبنه وحاله

***

أتمنه اتشوفك عيني وتكرب يمي تحاجيني

أفديلك كل اسنيني يا بو أعيون الجتاله

***

يا بـ المنديل الأحمر نظرات اعيون تسحر

جموب أصبر وأتحسر من تمر بي الخياله

الخلاصة

في نهاية هذا البحث يمكن تلخيص ما توصلت إليه بالنقاط الآتية:

* أثبتت الدراسة أنّ رقص وغناء الجوبي من الفنون الفارسية الوافدة إلى العراق انتقلت عن طريق المدن الجنوبية، ولاسيما مدينتي البصرة والعمارة، ثم اكتسب طابعه الريفي الجنوبي بمرور الوقت، بحيث صار جزءا حيويا من الفولكلور الشعبي العراقي.

* أكدت الدراسة على أنّ هذا اللون من الغناء والرقص كان يؤدى في صباح اليوم الثاني من عيد الفطر أو الأضحى، أي أنه فن مقتصر على هذه المناسبة.

* توصلت الدراسة إلى أن طقوس الجوبي تختلف عن الطقوس التي تؤدى في الدبكة الشعبية.

* أثبتت الدراسة أن فن الجوبي قد وفد إلى العراق في مطلع القرن التاسع عشر الميلادي. أما عن انتشاره فالمرجح أنه انتشر في بداية ذات القرن.

* أكدت الدراسة على أن السيد عبد الجبار فارس يعد أول من كتب عن هذا الفن في العراق.

* أثبتت الدراسة أن هناك رقصات شعبية في مدن عراقية كثيرة تمارس تحت مسمى (الجوبي)، وهي لاعلاقة لها بهذا الفن الشعبي الريفي.

* أثبتت الدراسة انحسار رقص وغناء الجوبي في مدن العراق (الوسطى والجنوبي) منذ بداية ثمانينات القرن المنصرم بسبب ظروف الحرب العراقية الإيرانية،

فضلا عن التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على حياة الإنسان العراقي في تلك المناطق التي أشرنا إليها.

* أكدت الدراسة أن مناطق العراق الوسطى والجنوبية تعد منطلقا رئيسا لهذا الفن، فضلا عن كونها حاضنته وبيئته الأولى.



زرياب

التأصيل لموسيقى الآلة المغربية

أ. خالد مزالي - كاتب من المغرب

لقد كانت الثمانية قرون التي استوطن فيها المسلمون شبه الجزيرة الإيبيرية (82 هـ/771م - 897 هـ/1492 م)، كافية لنضج القوالب الموسيقية والغنائية في تلك البلاد؛ والتي أنتجت طريقة في الغناء اتخذت مع مرور الوقت صبغة محلية، سرعان ما انتشرت في البلدان المجاورة؛ ومنها موسيقى الآلة التي انتقلت إلى المغرب، وهذا ما أكدته المصادر التي عنت بهذا النمط الموسيقي.

فجلّ النصوص أومأت إلى أنّ هذه الموسيقى «عربية أندلسية مغربية صميمة ولدت على ضفاف دجلة والفرات، ونمت هناك تحت تأثيرات مختلفة فارسية ورومية، مكّنتها من الأسس العلمية التي تتركز عليها، ونقلها إلى الأندلس زرياب الموسيقي البغدادي الشهير، وهناك تأثرت من جديد بمؤثرات مغربية، بما كان من

الاتصــال الوثيق بــين العدوتين»[1]. فقد حمــل الوافدون العــرب إلى الأندلس ذخيرة موســيقية، شــكّلت خلاصة ما أنتجــه وأبدعه الفكر العربي المشــرقي.

وتشــكّل هــذه الموســيقى «واحــدة من الامتــدادات والروافــد التي تفرّعت عن الموســيقى العربيــة بمفهومها العــام ومن ثــمّ فمن الطبيعــي أن ترتبط هذه الموســيقى بالأصول نفســها التي تلتقــي عندها أصناف الموســيقى العربيــة عمومــا»[2]. فهــي خلاصــة «امــتزاج وتلاقــح المعطيات الفنيــة النابعة من طبيعة موســيقى العناصر البشــرية المتســاكنة بالأندلــس، وهــي العــرب والبربر والقــوط والصقالبــة»[3]. ممّــا ســاهم في بلــورة مفهــوم موســيقي جديد.

فقد ارتبط ظهور موسيقى الآلة بــالأنماط الموسيقية التي كانــت موجودة في شــبه الجزيرة الإيبيريــة، وعلى إثر التبادل الثقــافي بين المشــرق والمغرب، تأثّرت الموســيقى المحليــة بــالأشكال الموســيقية والغنائيــة الــتي حملها العرب من المشــرق[4].

زرياب في الأندلس

مــع انتقــال زريــاب (857-784هـ/173-243هـ) مــن بغــداد إلى الأندلــس «عــرف التواصــل بــين الضفتــين ذروتــه رغــم الاختلافــات الإثنيــة والعقديــة الــتي كانــت ســائدة آنــذاك، حيــث أدخــل العديــد مــن التقاليــد الموســيقية والغنائيــة»[5] وجعــل للغنــاء «مراســيمه الخاصّــة عــدا مــا ابتكــره مــن مراســيم الــزيّ والمظهــر»[6].

ابن خلــدون أشــاد بالــدور الــذي لعبــه زرياب[7] (أبو الحســن علــي بــن نافــع)، في تقعيــد الموســيقى في تلك المنطقــة مشــيرا إلى أنّــه «أورث بالأندلــس مــن صناعة الغنــاء مــا تناقلــوه إلى أزمــان الطوائف»[8].

بمعــنى، أنّ ما خلّفه زريــاب من صناعة الغنــاء، امتدّ إلى فــترة الصــراع حــول الإمــارة؛ والــتي تعــرف تاريخيا بزمن الطوائــف (400-484 هـ). فصنيــع زرياب امتد زهــاء قرنين مــن الزمن؛ أي مــن القرن الثالــث الهجري/ التاســع الميلادي إلى أواخر القرن الرابع الهجري/ العاشــر الميلادي. إذ بقــي الغناء في بلاد الأندلــس يمتح من معين الطريقــة الزريابية. ذلك أنّ المدرســة التي أنشــأها؛ عمد فيهــا إلى تعليم الناشــئة قواعــد الموســيقى والغناء وفق معايــير مضبوطــة؛ ســواء تعلّــق الأمــر بأبنائــه، أو من خــلال تهيئ الجواري الــلاّتي ورّثن بدورهــنّ تلك الطريقة للأجيــال اللاحقة.

فالنصــوص أعــلاه، تضعنــا أمام معطيــات واضحة تتمثّــل في كــون زريــاب هو الوســيط الموضوعــي في نقل موســيقى المشــرق إلى بلاد الأندلــس، وعملــه كان علميا مبنيــا على قواعد رياضيــة يخضع لهــا الأداء. وبعد انهيار الحكم العــربي بالأندلــس، تفــرّق الإرث الموســيقي على البلدان المجــاورة، ومنهــا بلاد المغــرب الأقصى.

فالنــصّ الغنــائي الأندلــسي كان يــؤدّى وفــق تقاليد بســيطة، قبــل أن يــأتي زريــاب ويقعّــد لمراســيمه التي اتســمت بالضبط المبــني على التــدرّج بين مراحــل تبدأ من ثِقــالِ النّغمات، وتتــدرّج إلى خفيفهــا والتي بها يختتم العــزف والغناء.

وعلــى الرغــم مــن أنّ مجموعــة من الموســيقيين قد ســبقوا زرياب إلى بــلاد الأندلــس؛ أمثال علّــون وزرقون أيــام الحكم بــن هشــام[9] والمعتمــد العبــادي (1040-1090هـ) الــذي جمــع إلى جانب الشــعر حســن الغناء والعــزف علــى آلــة العــود[10]. إلاّ أنّ علوّ كعبه الموســيقي جعله يتبوّأ المكانة الأولى، ويشــكّل فيصــلا بين مرحلتين موســيقيتين الأولى عادية، والثانية معقلنــة ومقنّنة وفق قواعــد ومعطيــات جديــدة، وحيث تشــكّل النوبــة أهمّ مســتجدات ذلك الأداء.

الموشّح : قنطرة التجديد في موسيقى الآلة

اعتــبر ظهــور الموشّــح في القــرن الثالــث الهجــري/ التاســع الميلادي بداية مرحلة جديدة في تاريخ موســيقى الآلة؛ إذ ســيغيّر الموازين الموســيقية التقليدية التي كانت ســائدة؛ حيث اســتجاب لحاجــات غنائية وموســيقية، نتيجــة انصهار وامــتزاج العرب بالإســبان[11].

فظهــور الموشّــح بهــذا الشــكل الجــذّاب إن شــكلا أو مضمونــا، يــشي أنّ ظاهــرة موســيقية كانت ســائدة، ســاهمت في تعديل المزاج الجمعي للأندلسيين، ودفعتهم إلى استنســاخ تلك الأشــكال الموســيقية المتداولة شعرا وفــق قواعــد جديدة. وهــي ظاهــرة خلّفــت في معظمها ردود أفعــال تباينــت بــين الاتجــاه المحافظ الــذي اعتبر المولــود الجديــد تمــرّدا عن العــروض الخليلــي، في حين اعتــبره الاتجــاه المؤيّد ضــرورة شــعرية في واقــع يتحرّك داخل أبعــاد حضاريــة متعايشــة في بــلاد الأندلس[12].

فقــد انتشــرت ثقافة شــعرية جديــدة، تغــذّت من الأشــكال الموســيقية الســائدة، والتي تطوّرت مــع توالي الأيام لتشــكّل نواة طقــوس غنائية أرخــت بظلالها على واقع الموســيقى في تلك الربــوع، والتي ســتعرف تغييرات مسّــت عمقها ونوّعت من طرائقها اللحنيــة والإيقاعية. كما أنّ هذا اللون التوشــيحي، سيشــكّل في فــترة متقدّمة ركيزة مــن ركائز المــتن الأدبي لموســيقى الآلة.

لكــن مــا يهمّنــا هنــا؛ هــو أنّ التّوشــيح رسّــخ لثقافــة غنائيــة تعتمــد التنــوّع اللحني داخــل المقطوعــة الواحــدة، الــذي كان يســم الأغــاني الشــعبية الســائدة في تلــك الحقبــة. والــتي اعتمــدت الأرغــن كوســيلة في عمليــة التلحــين إلى درجــة اعتــبر ابــن ســناء الملــك « الغنــاءُ بهــا علــى غــير الأرغــن مســتعار وعلــى ســواه مجــاز»[13]. مضيفــا أنّ «مالهــا عــروضٌ إلا التلحــينُ ولا ضــربٌ إلا الضــرب، ولا أوتــادٌ إلا المــلاوي ولا أســبابٌ إلا الأوتــار»[14]. والأرغــن هــي «آلــة موســيقية ترافــق غنــاء الموشّــحات آنــذاك، وهــي طريقــة جديــدة الأكيــد أنّهــا ترسّــخت مــع الزمــن، وأصبــح لهــا مريدوهــا ومتذوّقوهــا. بــل إنّ نظــام الموشــحات اعتمــد التعــدّد في الألحــان الــذي يتماشى والتغيير الجديــد في شكل الموشّحة بين الأقفــال والأغصــان. بــل تمّــت الاســتعانة بحــروف لمــلء فــراغ الجملــة اللحنيــة، وهــذا مــا أشــار إليــه صفــي الدّيــن الحلــي عندمــا أورد قــول ابــن بقــي».

مَنْ طالِبٌ

ثارَ قتلي ظبيَاتُ الحدوجِ

فتّاناتُ الحجيجِ

فــإنّ التلحين لا يســتقيم إلا بــأن يقــول «لا لا» بين الجزءيــن الجيمين من هــذا القفل[15]، وهذا ما اســتعانت به موســيقى الآلــة كذلــك في عملية الغنــاء، والتي تعرف موســيقيّا بالنّنات.

وعليه، فالمرحلــة التي تلت زرياب اتســمت بالانفتاح علــى أذواق موســيقية متنوّعــة، تعكــس وحــدة المصير الفــني المشــترك؛ ذلــك أنّ الموســيقى وحّــدت الأطياف المتســاكنة في شــبه الجزيرة الإيبرية، واســتجابت لتعدّد الأذواق وتنوّعهــا.

ابن باجة والمستوى التوفيقي في موسيقى الآلة

التنــوّع والثراء الموســيقي الــذي تلا ظهور الموشّــح، اســتجاب له الفيلســوف أبو بكر محمد بن الحســين بن باجــة (487 / 533هـ) (1094 / 1139م) الــذي عمــد إلى جمــع مــا تفــرّق من هــذه الموســيقى، بعد فــترة فراغ مــرّت بها؛ حيث وضــع ألحانها بطريقة مغايــرة اعتمدت التهذيــب والتنقيح.

فلم يكن عمل ابن باجة هاويا أو متطفّلا على الموسيقى، بل كانت صنعته مُتقنة، جمعت بين أكثر الأشكال الموسيقية انتشارا في بلاد الأندلس، ممّا أنتج رؤية موسيقية جديدة تبنّاها سكّان تلك الجغرافيا، وتركوا ما سواها.

لكــن أيــن يتجلّى جديــد ابــن باجــة؟ وما هــي أهم الإضافــات الــتي أدخلها علــى عمليــة العــزف والغناء؟

الإجابــة نعثر عليهــا في نــصّ التيفــاشي[16]؛ إذ أخبر أنّه «هذّب الاســتهلال والعمل ومــزج غناء النصــارى بغناء المشــرق، واخترع طريقة لا توجــد إلا بالأندلس؛ مال إليها طبع أهلهــا فرفضوا ما ســواها»[17].

فابــن باجــة أو ابــن بــاجي محمــد بــن يحيى الصائغ (ت 1138هـ)، الذي «اعتكــف مــدّة ســنين مــع جــوار محسّــنات»[18]. ونعلــم مــدى الــدور أو بالأحــرى الأدوار التي قامــت بها الجــواري والقيّان، في الحفــاظ على طرق الغنــاء، نظــرا لقدرتهــنّ الباهــرة علــى تخزين الأشــعار المغنّــاة في ذاكرتهنّ، وهي صفــة قد ترفع درجــة إحداهنّ عــن الأخرى، إضافة إلى حســن الصوت وجمال الشــكل.



2

ابن باجة

فابـن باجـة إذن نقّـح النشـيد؛ أي الاسـتهلال والعمـل[19] ممّـا لحقـه مـن شـوائب؛ وهـذا يـشي أنّ طريقة الغناء التقليدي أصابتها متغيّرات، وزاغت عمّا رسمه زرياب للنشيد. وهو شيء طبيعي مادامت المدّة الفاصلة بين تقعيد زرياب، وتجديد ابن باجة وصلت حوالي قرنين من الزّمن. وهي فترة عرفت مستجدات غنائية وموسيقية ترسّخت في بلاد الأندلس. فبالإضافة إلى غناء العرب، نجد غناء النّصارى والقصد هنا «الأناشيد الكنسية الكريكورية التي نشرتها تعاليم الكنيسة على عهد البابا كريكوريوس الأول»[20]. وحيث شكّلت الموشّحات النموذج الغنائي الجديد الذي ساهم ابن باجة في تلحينه بشكل لافت. وهي الفترة «التي تمّ له فيه الاتصال بالأمير المرابطي ابن تيفلويت، الذي كان أميرا على غرناطة جنوب الأندلس منذ سنة 500 هـ»[21].

فابن باجة التقى من غناء العرب والنصارى في القرن السادس الهجري ما ارتضاه كقالب غنائي وموسيقي جديد» مال إليها طبع أهلها فرفضوا ما سواها»[22]. كذلك عمل على تسوية العود، واستخراج الطبقات الصوتية الأربع، التي عليها الاعتماد في الألحان، حسب ما أورده ابن دويرده[23].

فالأكيد أنّ المزج بين طريقتين مختلفتين في الغناء، تطلّب من ابن باجة مجهودا جبّارا من أجل تخريج موسيقي جديد، ستشتغل فيه النوبة وفق مقاييس جديدة، استجابت للأذواق المتعايشة في بلاد الأندلس كمرحلة أولى، قبل أن تعبر المتوسط، لتصل بلاد المغرب العربي عامّة والمغرب الأقصى على وجه التدقيق. وهو تجديد شمل القوالب التي كانت تؤدّى بها النوبة، من حيث المراحل المشكّلة لعملية أدائها؛ من خلال الاعتماد أوّلا على الطريقة الزريابية في أداء النوّبة، وتوظيف منحى لحني جديد استعان بالأشكال الموسيقية الجديدة التي ترسّخت في بلاد الأندلس والتي اعتبر الموشّح النموذج الشعري الذي تولّد عنها.

نفس الطموح استمرّ لدى ابن باجة، عندما استقرّ في مدينة فاس حوالي سنة (1118م / 511 هـ) لمدّة ناهزت عشرين سنة (حيث اشتغل كوزير ليحي بن يوسف بن تاشفين)[24]. وللإشارة فقد اعتبرت فترة المرابطين (447-541 هـ /1055-1146م) وخصوصا في نهايتها، بداية التطبيع الموسيقي بين العدوتين؛ «حيث أخذت هذه الموسيقى تتدفّق على المغرب بعد توحيده مع الأندلس»[25].

فساهم ابن باجة في ترسيخ نهج موسيقي جديد، هو امتداد لما أحدثه في بلاد الأندلس، فكان طبيعيا أن يتبنّى نفس المسالك، رغم انشغالاته في تدبير شؤون الدولة. لقد كان ابن باجة «بحق أوّل من أدخل التلاحين الأندلسية إلى المغرب، وقد مكّنه طول استقراره به من نشرها وتعليمها في ظل الدولة الحاكمة ورؤسائها»[26]. وهناك إشارة لطيفة من التيفاشي إلى أنّ ابن باجة آخر من كان يلحّن بالمغرب «ولا يلحن عندهم شعر محدث غير ما كان يفعله ابن باجة، فإنه كان يصنع الشعر ويلحّنه»[27]. لكن يشير في نفس الآن إلى معطى آخر يدعو إلى الاستغراب عندما اعتبر بأنّ «أصواته مطرحة عندهم قلّما يغنون فيها، وإنما يغنّون في هذه الأشعار المذكورة أوما أشبهها من الأشعار القديمة الملحّنة التلحين القديم»[28]. وهذا يعني أنّ ألحانه لم تلق الإقبال المطلوب، في واقع موسيقي لم يتخلّص من الطريقة القديمة في العزف والأداء.

لكن الصعوبة التي تعترض الباحث في تاريخ موسيقى الآلة - وخصوصا في فترة ما بعد زرياب وابن باجة - هو قلّة الأبحاث التي تطرّقت لهذه الموسيقى، فصعوبة الاهتداء إلى تطوّر هذه الموسيقى، ستجعل الباحث، غير قادر على معرفة الطرائق التي ميّزتها في فترات بعينها.

نقطة أخرى بصمت تلك المظان القديمة؛ هو اكتفاؤها بالإشارات الطفيفة للموسيقى التي كانت تعرض في الاحتفالات الدينية أو الاستعراضات العسكرية. ممّا يبقي نفس الضبابية في التعاطي مع ذلك الموروث. وحتى الأبحاث المعاصرة وقعت في شرك تلك المؤلفات القديمة، من خلال توظيف بعض نصوصها اعتباطا، للحكم على ازدهار أو تراجع الموسيقى في فترة معيّنة.

فلا نملك إلاّ إشارات لأسماء موسيقيين أخذوا المشعل كـ« ابن جودي وابن الحمارة وغيرهما، فزادوا ألحانه [أقصد ابن باجة] تهذيبا، واخترعوا ما قدروا عليه من الألحان المطربة. وكان خاتمة هذه الصناعة أبو الحسين إبن الحاسب المرسي[29]»[30].

انتقال موسيقى الآلة إلى بلاد المغرب الأقصى

ونحن نتحدّث عن صنيع ابن باجة سواء في العدوتين المغرب والأندلس، نشير إلى أنّ الموسيقى في العصر المرابطي قد تأثّرت أيضا ببعض المؤثرات؛ من ذلك «تيار التصوّف الذي لم يلبث مع ظهور الطوائف وإقامة الزوايا أن ارتبط بحلقات الذكر والإنشاد الديني»[31]. وفي هذه الفترة «ظهر العالم الصوفي الشيخ محمد بن عيسى، وأنشأ طريقته المعروفة بالعيساوية، وعمل على نشرها [وحافظت هذه الطريقة] على الغناء التقليدي»[32].

لكن في العصر الموحّدي (**541-668هـ/ 1147-1269م**) لم تحافظ فيه الموسيقى عموما، والموسيقى المقنّنة على وجه التخصيص على بريقها الذي اكتسبته في السابق بل خفت وهجها، نظرا لأن الإيديولوجية التي حكمت الموحّدين في بدايتهم، لم تُطق انتشار ثقافة القيان التي ازدهرت أكثر من اللازم.

فقد واجه الحكّام آنذاك في بداية دولتهم وبحزم مراكز بيع الآلات الموسيقية؛ وذلك من أجل الحدّ من سطوة الغناء التي انتشرت في العهود السابقة. لكن هذا الحزم سرعان ما تراجعت حدّته « وعادت تجارة القيان للظهور بالمغرب، حيث تعرض جوار بارعات في الألحان الأندلسية بعدما يتعلمنها في إشبيلية»[33]. وهذا ما صرّح به التيفاشي في قوله «ويُشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب وإفريقية، تباع الجارية بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائها ووجهها، ولا تباع إلا ومعها دفترا فيه جميع محفوظها»[34].

فالنص أعلاه يشي بعودة الدفء بين غناء الجواري وملوك المغرب في العصر الموحّدي، بعد طول جفاء، والأكيد أنّهن - أي القيان - قد ساهمن في نهضة موسيقية في المغرب، من خلال ترسيخ طبوع الموسيقى الوافدة من الأندلس إلى المغرب، وخصوصا الغناء المُلقّن القائم على الحفظ.

وفي أواخر العصر الموحدي؛ سقطت مجموعة من الإمارات العربية بالأندلس في أيدي الإسبان كقرطبة

وبلنسية وإشبيلية، ممّا عجّل من نزوح سكانها من العرب والمسلمين إلى بلدان شمال إفريقيا وخصوصا المغرب الأقصى. والظاهر أنّهم نقلوا من بين ما نقلوا؛ الأنماط الموسيقية التي كانوا يتغنّون بها، والتي سيطعّمون بها الموسيقى التي تبنّتها الجماعة المتساكنة في بلاد المغرب الأقصى.

نجد نصّا آخر للتيفاشي، يقدّم فيه صورة لطرق الغناء في عصره ؛ أقصد القرن السابع الهجري /القرن الثالث عشر الميلادي، حيث أشار إلى أنّ أهل الأندلس تبنّوا « الطريق القديم وأشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب الأغاني »[35]. وأنّ طريقة الأندلسيين في التلحين» أثقل وأكثر نغما»[36].

أمّا أهل إفريقية فـ « طريقتهم في الغناء مولّدة بين طريقتي أهل المغرب والمشرق؛ فهي أخفّ من طريق أهل الأندلس وأكثر نغما من طريق أهل المشرق، وكذلك أيضا أشعارهم التي يغنّون فيها هي أشعار المولّدين »[37].

فرغم أنّه لم يشر إلى مسلك المغاربة في الغناء، لكن بالعودة إلى ما جاد به النصّ، نستشفّ أن المغاربة اتّخذوا طريقة في الغناء تختلف عن محيطها الأندلسي والإفريقي؛ إذ تعتمد على نغم متوسّطة لا هي بالخفيفة ولا هي بالثقيلة. مادام غناء أهل الأندلس اتّسم بالثقل، وغناء أهل إفريقية كان أقلّ نغما من غناء أهل المشرق. وعليه فالنهج الموسيقي الذي استساغه المغاربة في تلك الفترة التي أرّخ لها التيفاشي، يختلف نسبيا عن محيطه سواء بلاد إفريقية أو أهل الأندلس.

وقد حاول التيفاشي أن يؤرّخ لهذه الفترة، عندما أخبرنا أنّه رغم انقراض بحور التلحين والأصوات في الغناء العربي القديم في القرن السابع الهجري، إلاّ أنّ المغاربة حافظوا على ماتبقّى منها، رغم أنّه غير قائم على أصول علمية دقيقة، وإنّما هي أشعار ملقّنة بتلحين ملقّن[38]. وهذه إشارة تنمّ على أنّ الغناء المحدث لم يلق طريقه بعد إلى سوق الموسيقى في المغرب؛ بل تم الاكتفاء بالطرق التقليدية في الغناء والتلحين، وهو اللون الغنائي الذي كان منتشرا في القرن السابع الهجري؛ أي فترة حكم الموحدين.

وعليه ستكون الأشعار القديمة هي المعتمدة في الغناء لدى أرباب الموسيقى في تلك الفترة.

ملاحظة أخرى؛ فعلى الرغم ممّا أدخله ابن باجة من تعديل على الموسيقى والغناء في القرن الخامس الهجري، نجد النص يطلعنا أنّ غناء الأندلس، مازال في معظمه محافظا على طرق الغناء القديم التي يمتح من الأشعار القديمة التي جمعها صاحب كتاب الأغاني، ممّا يدل على أنّ التجديد الموسيقي لم يترسّخ آنذاك كمسلك موسيقي جديد، وإنّما « يغنّون في هذه الأشعار المذكورة أو ما أشبهها من الأشعار القديمة الملحّنة التلحين القديم»[39].

دور الموسيقى الدينية
في الحفاظ على موسيقى الآلة

في مقابل خفوت الموسيقى الدنيوية في المغرب– وانحصار معظمها بين أسوار القصور ولدى الفئة النّافذة في المجتمع – ازدهر فنّ الأمداح النبوية والأذكار والأوراد ساعده على ذلك؛ النمو المتزايد للتصوّف «في سائر أرجاء العالم الإسلامي خلال القرنين السادس والسابع للهجرة (الثاني والثالث عشر للميلاد) وقد استخدم الغناء الصوفي الشعر العربي الفصيح كما استخدم الموشّح وحتّى الزجل»[40].

وفي هذه الفترة أيضا، انفتحت الطرق الصوفية المغربية « على الغناء بشتّى أشكاله لتدخله إلى طقوس السماع الصوفي، وتخضعه لسياقها الرّوحي الخاص»[41]. ممّا شكّل قفزة نوعية في تاريخ السماع[42] الصوفي الذي وظّف فيما بعد «المعازف والآلات، كما هو الشأن مع آلتي الناي والعود» [43]. وهو سماع اتخذ مع مرور الوقت « طابعا أندلسيا على صعيد الطبوع والإيقاعات والأسلوب » [44].

ابن الدراج السبتي (ت 693 هـ - 1294 م)، أشار إلى أنّ ماكان يتغنّى به في المغرب في القرن الثالث عشر الميلادي / السابع الهجري « ليس على طرائق أهل الموسيقى وصنعة أرباب الغناء، بل هو أقرب إلى المجمع

على إباحته عند العلماء، (من قبيل) مدح المصطفى سيد ولد آدم وخاتم الأنبياء، وإمّا مشوّقات إلى البيت وإمّا زهديات في الدنيا ومتاعها وإما وعظيات تذكر العبد بذنبه»[45]. وهذا يدلّ على ازدهار الغناء الديني بأنماطه المتنوّعة، كما يشي أنّ التطبيع بين الغناء الديني في أشكاله المتعدّدة، وبين الموسيقى الوافدة من الأندلس لم تتم إلا في مراحل متقدّمة؛ والمتمثّلة في ترسيم الاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف؛ حيث كان يتبارى أجود المنشدين للتغنّي بأشعار المديح. فقد ورد في «المسند الصحيح الحسن»، إشارة إلى احتفالات المغاربة بليلة المولد النبوي الشريف في عهد المرينيين (668 / 875 هـ - 1269 م / 1471 م)[46]. إذ يشير ابن مرزوق «فإذا استوت المجالس وساد الصمت، قام قارئ العشر فرتّل حصّة من القرآن الكريم، ويتلوه عميد المنشدين فيؤدّي بعض نوبته، ثم يأتي دور قصائد المديح والتهاني بليلة المولد الكريم»[47]. وهو تحوّل مهم في الموسيقى الدينية الصوفية بالمغرب، التي انخرطت في أساليب الغناء المقنّن، وخصوصا مادّة الإنشاد الديني.

وإلى جانب هذا المستوى من الغناء الذي حفل به العصر المريني، اشتهر بعض المغنّين؛ من قبيل إبراهيم ابن الطراحة، ومحمد بن يعقوب، وابن أبي ضربة، والمريني[48]. والواضح أنّ غناءهم خضع لتأثيرات متعدّدة، الأكيد أنّ المدرسة الإشبيلية، ساهمت في ترسيخ تشكيل جديد للنوبة، وإن كان تأثيرها منحصرا في مستويات دنيا. وهذا ما يفهم من قول ابن خلدون «وطما منها بإشبيليا بحر زاخر، وتناقل منها بعد ذهاب غُضارتها إلى بلاد العدوة بإفريقية والمغرب، وانقسم على أمصارها، وبها الآن منها صبابة على تراجع عمرانها وتناقص دولها»[49].

وعليه فقد أفاد ابن خلدون (ولد سنة 732 هـ - 1332 م) بـ«استمرار هذه الموسيقى الاشبيلية بالمغرب حتى زمن كتابة المقدمة أواخر المائة الثامنة للهجرة، ثم زوحمت مدرسة اشبيلية - فيما بعد - بالمدرسة الغرناطية»[50].

ولادة موسيقية جديدة

وهي ولادة ابتدأت مع التأثير الغرناطي منذ العصر الوطّاسي (875 / 961 هـ - 1471/ 1554 م)، حيث دخلت موسيقى جديدة «مع الهجرات الأندلسية الأخيرة في الفترتين: الوطّاسية والسعدية، واستطاعت مدرسة غرناطة أن تطغى على مدرسة أشبيلية، وبهذا أصبحت هي الموسيقى الأندلسية التي بقيت للمغاربة من مخلّفات الحمراء»[51].

ويبقى هذا العصر كذلك - أقصد العصر الوطّاسي - شاهدا على بداية التأليف النظري في موسيقى الآلة؛ من خلال نضج ما اصطلح عليه في الأدبيات الموسيقية بنظرية الطبوع والطبائع. فأحمد الونشريسي (ت 955هـ - 1549م) أبدع في استخراج الطبوع الموسيقية - في ذلك العهد - وما تفرّع عن أصولها، وعلاقتها بالطبائع الإنسانية. حيث جمع كلّ ذلك في أرجوزة؛ وهي عملية تجسّد كيفية اشتغال النص الموسيقي في ذلك العصر وقبله. والمرجّح أنّ تخريجه هو جماع لفترة من الغناء قد تعود بنا القهقرى إلى ما قبل الوطاسيين.

وعندما استقبل المغرب مهاجري غرناطة بعد سقوطها سنة 1492م، «امتزج أسلوب المدرسة الغرناطية بجذور الموسيقى البلنسية وتولّد عن هذا الامتزاج أسلوب جديد»[52]. حيث هاجر ما يربو على «نصف مليون إلى بلاد شمالي إفريقيا وأقاموا بها وحملوا معهم جميع ما ألّفوه وكتبوه في الموسيقى ونظرياتها ونقلوا ما كانو يملكونه في الأندلس من آلات وألحان ونغمات»[53]. والمرجّح أنّ هذه الفترة قد غيّرت الكثير من خصوصيات هذه الموسيقى، إن شعريا أو لحنيّا أو مقاميا.

في عهد السعديين (961/1069هـ - 1554/1659م) سيظهر هذا التجديد جليّا، فالفشتالي سيقدّم صورة واضحة عن مميّزات الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف، خصوصا في عهد أحمد المنصور الذهبي (الذي بويع سنة 986 هـ / 1578م)، حيث أخبرنا فـ«يتقدّم أهل الذكر والإنشاد يتقدّمهم مشايخهم، واندفع القوم لترجيع الأصوات بمنظومات على أساليب مخصوصة

في مدائح النبي الكريم ﷺ يخصّها اصطلاح العرف باسم المولديات نسبة إلى المولد النبوي الكريم. فإذا أخذت النفوس حظّها من الاستمتاع بألحان المولديات الكريمات تقدّم أهل الذكر المزحزحون بالرقيق من كلام الشيخ أبي الحسن الششتري رضي الله عنه، وكلام القوم من المتصوفة أهل الرقائق. كل ذلك تتخلّله نوبات المنشدين للبيت من نفيس الشعر، يتحيّنون به المناسبة بينه وبين ما يُتلى من الكلام عند الإنشاد من نسيب أو غزل»[54].

يعتبر هذا النص أوّل الوثائق التاريخية التي تكشف لنا معطى جديدا؛ ذلكم المتمثّل في الغناء الجماعي لدى أهل الذكر والمزحزحون، والقائم على ترجيع الأصوات. ممّا يؤكد أن الغناء لدى هذه الفئة اتّخذ مجرى آخر، باعتماد أسلوب جماعي في الغناء بدل الأسلوب الفردي.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل: متى بدأ الغناء الجماعي لدى أصحاب هذا النمط الغنائي؟ وموازاة مع ذلك نتساءل عن بداية الغناء الجماعي في موسيقى الآلة؟ ومن أثّر في الآخر أهل السماع أم جماعة الآلة؟

يصعب الاهتداء إلى جواب مقنع، في غياب وثيقة تاريخية تنتصر لرأي معيّن، لكن في تقديري أنّ هذا اللّون الجماعي في الغناء، انتشر قبل تلك المرحلة بكثير، وأظنّ أن الفترة التي أرّخ لها الفشتالي قد عرفت نضج القوالب الموسيقية التي اعتمدها أهل السماع. حيث أصبح الغناء الجماعي وسيلة للتحاور بين جميع المنشدين في طقوس روحية، ينصهر فيها الفرد في خدمة النّص المغنّى.

خصوصا إذا علمنا أن موسيقى الآلة قد تراجع بريقها أمام القلاقل السياسية التي عاشها المغرب، نتيجة الصراع حول الحكم بين الدول المتعاقبة: الموحّدون، المرينيون، الوطاسيون، السعديون. حيث تسلّمت الزوايا مشعل التغيير ولمّ شتات الأمّة على مستويات متعدّدة؛ شكّل الغناء الروحي أحدها. وبذلك حافظت «على التراث الموسيقي الأندلسي الذي سيجد في كنفها الحماية والرعاية اللتين ستنقذانه من الضياع خلال الظروف السياسية الحالكة التي ستعرفها البلاد. كما أنها ستسهم مع توالي الأجيال في إثراء نصوصه الشعرية قصائد وأزجال مغربية ذات أغراض دينية وصوفية، وإغناء رصيده اللحني بإنتاج موسيقي مغربي يستخدم طبوعه (مقاماته) وموازينه (إيقاعاته) ويزيد عليها»[55].

ولا يمكن للزوايا أن تتأثّر بموسيقى الآلة إلاّ إذا كان هناك ازدهار لهذه الموسيقى عند المغاربة ورواج لها. وهو تأثير مسّ بنيتها اللّحنية كما المقامية وكذا طريق أداء أشعارها. بل يمكن القول أنّ توطين ثقافة الغناء الجماعي ظهرت أوّلا في بلاد الأندلس؛ فبداية الموسيقى العربية في تلك الربوع كانت تُغنّى بشكل فردي قبل أن «يُعاد ترتيب بنيتها لكي يصبح ممكنا أداؤه بصورة جماعية (كورس) يعتمد على اللازمة؛ أي الجزء الذي يغنّيه الكورس. وهو تنظيم غيّر من شكل الأغاني بطريقة ما، على الأقل لكي تصاحبها الموسيقى للتبادل بين المغنّي المفرد والكورس»[56].

بل إنّ العصر السعدي عرف ظاهرة الأجواق، وهذا ما حدّثنا به عبد الهادي التازي في تحريره لموسوعته عن التاريخ الديبلوماسي للمغرب، أنّه «عندما زار المغرب السفير البريطاني على العهد السعدي: جيل بين Giles penn، وجدناه يتحدّث عن جوقة كانت تعزف الآلة، التي كانت تنبعث من خلال مشرفيات ساترة لأهل الغناء، الأمر الذي كان يزيد في بهاء الاستقبالات الملكية»[57]. ونعلم أنّ الأجواق تعزف وتغنّى بشكل جماعي.

ونفس الشيء أشار إليه عبّاس الجراري، عندما حدّد الخطوط العريضة للاتجاه الغرناطي الذي أتى به المورسكيون[58]، والذي اقتصر في أدائه «على مدخل يعزف بآلة وترية قد تكون العود أو ما إليها مثل المندولين. وبعدها يقوم المنشد بأداء موال يرافقه عزف بالآلة نفسها، ثم تنشد القصيدة في إطار موسيقى يستعان فيه بعدد من الآلات ويظهر صوت المنشد، تعقب أداؤه في كل مرّة ترديدات المجموعة الصوتية المصاحبة له»[59]. ونعلم أنّ الموريسكيين قد توطّنوا غرناطة، وشكّلوا الجيل الثاني الذي غادر تلك الإمارة التي سبقتهم هجرات العرب الأولى بعد انهيار الحكم العربي بها مباشرة.

كما أنّ ظاهرة الغناء الجماعي في هذه الموسيقى، لم تقتصر على موسيقى الآلة المغربية، بل نجدها في موسيقى الغرناطي بالمغرب والجزائر وموسيقى المالوف بتونس وليبيا؛ ممّا يؤكد جدلية أسبقية الغناء الجماعي في بلاد الأندلس ومنه انتقل إلى شمال إفريقيا من خلال الهجرات المتتالية بعد سقوط الإمارات العربية في تلك الربوع، بل يمكن القول أن الغناء الجماعي لهذه الموسيقى ترسّخ في هذه الموسيقى قبل نقلها خارج الأندلس. وثمّة إشارة مُغرِية أفادنا بها ابن حزم؛ مفادها أنّ بلاط المهدي -في عصر الطوائف (424هـ / 484 هـ) كان يحتضن فرقا موسيقية تتكون من مائة عود ومائة ناي[60]. وهذا يشي أنّ ظاهرة الأجواق انتشرت منذ القرن الخامس الهجري، والمرجّح أنّها جمعت إلى جانب العزف الغناء الجماعي.

ويبقى العصر السّعدي لحظة مهمة في تاريخ الموسيقى المقنّنة «الآلة»، فعلاّل البطلة أبدع في إخراج تشكيل نغمي جديد، سُمّي بنوبة الاستهلال، وهي عمليّة الأكيد أنّها لم تكن الأولى أو الأخيرة. إنّ عملا مهمّا كصنيع البطلة، أو ما قام به مجموعة من الموسيقيين الذين قاموا بتلحين مجموعة من الصنعات الشعرية؛ وهي عادة أظنّ أنّها ابتدأت قبل ذلك بكثير؛ فابن باجة بما أضافه من تقنيات جديدة في العزف والغناء، ومن سار على نهجه، كابن جودي وابن الحمارة وابن الحاسب وغيرهم؛ وهو اجتهاد موسيقي حافظ على الأصول، وعزّز من بنية النوبة في موسيقى الآلة.

فقد «تفنّن أهل الأندلس بعد زرياب في الأغاني خصوصا أهل إشبيلية وغرناطة، فذهبوا فيها إلى طريقة العجم من التأصيل والتفريع، وتخصيص كلّ صنف منها بطبيعة من الطبائع الأربع، وتوزيع اللّحون على ساعات الليل والنّهار إلى غير ذلك، وهذه الطريقة هي التي انتقلت من غرناطة حين استيلاء العدو عليها إلى فاس والمغرب ولا زالت بقية منها بأيدي الناس اليوم»[60].

والمرجّح من خلال ما وصلنا من معلومات -ولو أنّها شحّيحة وغير مفصّلة ودقيقة- عن طريقة غناء النوبة في الفترة الممتدة ما بين العصر المرابطي إلى العصر السعدي، فالمرجّح أنّ هذه الموسيقى خضعت لمراحل من التطور، حتى نضجت صورتها، وهو تحوّل ارتسم في مستويات متعدّدة منها ما هو شعري ومنها ما يرتبط باللحن والطبوع المستعملة.

فما يمكن أن نستشفّه من خلال ما وصلنا من نصوص تاريخية، هو أنّ العرب والمسلمون الذين استقرّوا بالمغرب، قد نقلوا تجربة موسيقية، تعتبر خلاصة ما أنتجه الفكر الأندلسي عزفا وغناء. وهي تجربة أكسبت النص الموسيقي المغربي في مستواه العالِم أبعادا جديدة، مازال البعض منها متداولا لحدّ الآن.

لكن تبقى الوثيقة – السّبق التي قدّمت لنا صورة واضحة عن خصوصيات النوبة في موسيقى الآلة المغربية، هو ما جاء به كتاب «إيقاد الشموع للذّة المسموع بنغمات الطّبوع» لمحمد البوعصامي[62]. حيث جمع في مؤلّفه ديوان الأشعار الملحنّة مرتّبة بحسب الطبوع، كما عمل على ترتيب طبوع موسيقى الآلة وفق ترتيب جديد عدّل فيه وأعاد تقسيمه مخالفا في ذلك من سبقه، ومتحدّثا عن علاقتها بالطبائع الإنسانيّة[63].

وهذا العمل يطلعنا عن طبيعة الأشعار الملحّنة، والتي لم تخرج عن ثلاثة أصناف: الأزجال، التوشيحات، والأشعار التقليدية. كما أشار إلى الميازين الأربعة المستعملة في عصره: البسيط، القائم ونصف، البطايحي، القدام. دون أن يشير إلى ميزان الدّرج[64]. وهذا التفريع الجديد للنوبة هو الذي سيضعنا أمام التغيير الحقيقي الذي مسّ موسيقى الآلة.

وقد ساعده على ذلك – أقصد البوعصامي – ثقافته الموسيقية التي أهّلته ليساهم في تقديم إضافات كثيرة لموسيقى الآلة إن لحنا أو على مستوى ترتيب الطبوع، أو من خلال إدماج الصنعات الضائعة في نوبات أقرب إليها مقاميا. دون أن نغفل دور الدفاتر الشعرية التي كانت بحوزة القيّان، والتي وثّقت لطريقة الغناء في مراحل زمنيّة مهمّة من عمر هذه الموسيقى. ولا شكّ «أنّ الدفاتر هي الأساس لما انتهى إليه الأمر في العصور


3

جوق الموسيقى الأندلسسية

المتأخرة سواء في شكل الحايك بالمغرب، أو في شكل السفينة بتونس»[65]، حيث شكّلت مادة خامة للتفريع والتصنيف الذي ميّز نوبة عن أخرى. ونحن نتحدّث عن عمل البوعصامي، نسجّل نقطة أخرى تتعلّق بـ«انفتاح الفنون الموسيقية المغربية التراثية على المعارف الوافدة من الشرق العربي [حيث تم تبنّي] المصطلحات الشرقية بألفاظها، ولكنّه لم يسعه أن يتبنّى مدلولاتها»[66].

وهذا التصنيف الذي قام به البوعصامي، يشكّل أول مصدر يجعلنا نكتشف الخصوصيات الجديدة لموسيقى الآلة. وهي خصوصيات مُزجت بنفس موسيقي محلي استفاد من تنوّع الروافد الموسيقية المغربية من عرب وأمازيغ وأفارقة؛ فطريقة جمع الأشعار وترتيبها وكذا الحديث عن استخراج النغمات من العود، والإشارة اللطيفة لعلاقة الطبوع بالطبائع، وهي علاقة استشفّها من منظومة الونشريسي، وهي الوثيقة التي أغرت البوعصامي لإعادة تعديل تصنيف الطبوع. ممّا يرجّح فرضية؛ مفادها أنّ هناك محاولات سبقت «إيقاد الشموع» بنى عليه مؤلّفه منهجيته في التأليف. وهذا ما ألمح إليه بنشريفة عندما أفاد أنّ «عدّة الجليس ومؤانسة الوزير والرئيس» لأبي الحسن علي بن بشرى، وهو مجموع كان مستعملا في العصر الغرناطي؛ وكان يضم عددا كبيرا من الموشّحات الأندلسية التي كانت تغنّى. ويرجح بنشريفة أنّ عمل ابن بشرى، هو الذي اعتمد عليه أصحاب المجاميع، التي ألّفت في العصرين السعدي والعلوي؛ كعمل البوعصامي والحايك وأحضري... وغيرهم ممّن لم تصلنا مخطوطاتهم[67]، وهي أعمال جنحت إلى تجميع ما تواتر من ألحان وطبوع موسيقى الآلة؛ ومن أبرز المحاولات التي عنت بذلك، نجد «في أصول الغناء» وهو مخطوط لمؤلف مجهول، يرجع تأليفه للقرن السادس عشر الهجري بحسب رواية عبد السلام الشامي الذي يتوفّر على نسخة منه[68]، وهو عبارة عن ديوان شعري تتقدّمه مقدمة من ثمانين صفحة يتحدّث فيها عن علم الموسيقى والأنغام والطبوع وموقف العلماء منها، حيث يقول «اعلم رحمك الله أنّ الطبوع المستعملة في الموسيقى الأندلسية أربعة وستون طبعا، أربعة أصلية وستون فرعية، إلاّ أنّ أهل زماننا هذا لم يعودوا يعرفون إلا ست وثلاثين»[69]. وهذا المخطوط سيشكّل بعد تحقيقه إضافة نوعيّة ستكشف عن حلقة مهمّة مفقودة من تاريخ موسيقى الآلة المغربية، لعدّة اعتبارات:

* سيكون أوّل مجموع سيعرّف بطريقة غناء موسيقى الآلة؛ حيث أشار إلى أنّ عدد الطبوع المتداولة في زمن المؤلّف ست وثلاثون طبعا، ونعلم أنّ منظومة الونشريسي (ت 955هـ) لم تتجاوز سقف أربعة وعشرين طبعا، وهذا يدلّ على أن فترة تأليف هذا المخطوط المجهول المؤلّف سبقت تأليف الونشريسي لمنظومته. فلا يعقل أنّ هذا الأخير لم يطّلع عن باقي الطبوع المتداولة الذي جاء بها المخطوط؛ والمتمثّلة في اثني عشر طبعا. وهو الذي عُرف عنه أنّه كان مولعا بالموسيقى ومتتبّعا لمجرياتها، وإلا فإنّه لن يجرؤ على الخوض في هذا الميدان.

* سيعطينا صورة واضحة عن واقع موسيقى الآلة في فترة ما قبل منتصف القرن العاشر الهجري، وسيقدّم أيضا صورة أخرى عن المجهودات التي بذلها المغاربة من أجل مَوطَنة موسيقى الآلة.

محمد بن الحسين الحايك التطواني[70] سيأتي بدوره ليحاول جمع ما تفرّق من غناء النوّبة في صدور الحفظة، وما خطّ في ثنايا المخطوطات التي عثر عليها. وقد شكّل عمله هذا مع مرور الأيّام مرجعا مهمّا للموسيقيين الآليين وكذا للباحثين والمهتمّين بالشأن الموسيقي الكلاسيكي. نظرا لأنّ صنيعه اتّسم بقدرة هائلة على توثيق الأشعار المغنّاة وفق مقاربة جديدة، اعتمدت على التّدقيق والتمحيص، وإغناء الصنعة المغنّاة بالإشارة إلى عدد أدوارها الإيقاعية. ممّا أبعد التشويش الذي طال الصنعة الموسيقية لفترات سابقة وأفرغها من محتواها الموسيقي. وبالمقابل أعاد الحيوية والدفء لديوان الآلة، وضخّم من الكمّ الشعري للنوبات الإحدى عشر التي كانت متداولة.

وفي عام 1302 هـ/ 1885 م، ستظهر مستجدّات أخرى مع «كناش محمد بن العربي بن المختار الجامعي»؛ حيث أصبح الميزان يؤدّى وفق ثلاثة مراحل إيقاعية «الموسع، القنطرة، الانصراف». وبذلك نضجت التغييرات التي مسّت العمق الأدائي للنوبة. حيث ظهرت اللّمسة المغربية على أداء النوبة، وفق مسار ابتدأ منذ دخول هذه الموسيقى إلى المغرب؛ وهو مسار تميّز بإضافات عميقة مسّت النوبة إن عزفا أو غناء أوشعرا. حيث الطابع الذي ميّز هذه الموسيقى هو تطعيم النّوبة الموسيقية بألحان وإيقاعات وطبوع جديدة. وهو عُرف ما زال مستمرا إلى اليوم، ممّا يدلّ على مرونة هذه الموسيقى وقابليتها لضم أصوات لحنية جديدة تخدم عمقها وتُغني تشكيلها الموسيقي.

وهذا التجديد والتعديل ، لم يكن وليد اليوم، بل يعود لفترات سابقة؛ فقد أخبرنا التيفاشي أنّ الأشعار المطربة التي كان يتغنّى بها في عصره « زاد فيها الجواري وأشياخ صناعة اليد، بحسب ما رأوه من النّغم يطرب سامعه»[71].

كلمة أخيرة

كانت هذه محاولة لجمع ما تناثر من نصوص في بطون بعض المجاميع القديمة، التي ألمعت إلى واقع موسيقى الآلة التي ظهرت في بلاد الأندلس، وانتقلت إلى المغرب الأقصى، كما استقرّت في بعض دول شمال إفريقيا، والتي عرفت مراحل من المدّ والجزر، انتهت بها إلى الطريقة الموسيقية التي نسمعها اليوم؛حيث اكتملت قوالبها الموسيقية .

وإذا ما حاولنا أن نحدّد أهم العناوين الكبرى التي أثّرت في مسار موسيقى الآلة، فيمكن حصرها في المراحل التالية:

* مرحلة تحديد الخصوصية والمتمثّلة في تقعيد زرياب لأداء النوبة.

* مرحلة التهذيب والتنقيح والتجديد، والتي تظهر فيما أدخله ابن باجة على طريقة أداء النوبة؛ حيث حاول التوفيق بين غناء العرب

وغنـاء النصـارى في نوبـة واحـدة، وحيـث شـكّل الموشّـح إضافـة جديـدة إن شـعريا أو موسـيقيا.

* مرحلـة الانفتـاح علـى الـدّول المجـاورة، حيـث شـكّلت الهجـرات المتتاليـة للأندلسـيين – الـتي ابتـدأت منـذ العصـر المرابطـي عندمـا سـاهم ابـن باجـة في توطـين تلـك الثقافـة الموسـيقية الجديـدة أثنـاء اسـتقراره بفـاس مـرورا بالموحديـن والمرينيـين – بعـدا تواصليـا موسـيقيا جديـدا، أغنـى المـوروث المحلـي الموسـيقي في بلـدان شـمال إفريقيـا ومنـه المغـرب. وعـزّز مـن أداء النوبـة وأغناهـا تدريجيـا بمكونـات لحنيـة وموسـيقية أخـرى. وهـذا لا يعـني أنّ المغاربـة لـم تكـن لديهـم موسـيقى يتغنّـون بهـا؛ بـل المرجّـح أنّهـم كانـوا يتوفّـرون علـى تقاليـد موسـيقية. ومـا الإضافـات النوعيّـة الـتي أدخلوهـا علـى موسـيقى الآلـة إلا دليـل علـى علـوّ كعبهـم في ذلـك.

* مرحلـة احتضـان الزوايـا لموسـيقى الآلـة؛ والواضـح أن الزوايـا لعبـت دورا أساسـيا في الحفـاظ علـى النوبـة، وحالـت دون ضيـاع قوالبهـا اللحنيـة والمقاميـة، وخصوصـا في فـترة الصراعـات والقلاقـل السياسـية الـتي عرفهـا المغـرب. حيـث شـكّل السّـماع ثقافـة موسـيقية مغايـرة اسـتمدّت خطّهـا الموسـيقي ممّـا كان يتغـنّى مـن موسـيقى الآلـة ابتـداء مـن القـرن السـادس الهجـري. وقـد شـكّلت المناسـبات الدينيـة، وخصوصـا الاحتفـال بذكـرى عيـد المولـد النبـوي الشـريف، فرصـة سـانحة لاكتشـاف هـذا التفاعـل بـين موسـيقى السـماع وموسـيقى الآلـة، حيـث وقفنـا علـى إنشـاد البيتـين، خاصّـة في العصـر المريـني. وقـد تطـوّر هـذا المجهـود الـذي بذلـه أهـل السّـماع مـن خـلال ترجيـع الأصـوات الجماعيـة لأهـل الذكـر، والمزحزحـون في العصـر السّـعدي.

* مرحلـة مـا بعـد سـقوط غرناطـة سـنة 1492م، والـتي أجمعـت معظـم الدراسـات والأبحـاث علـى أنّها أهـم مرحلـة عـزّزت ذلـك الانفتـاح، مـن خـلال ماحملـه العـرب والمسـلمون مـن إرث موسـيقي، قـدّم بديـلا جديـدا للغنـاء في تلـك الأمصـار الـتي اسـتقرّوا بهـا. وقـد تمّـت هـذه العمليّـة عـبر مرحلتـين: الأولى ابتـدأت مباشـرة بعـد انهيـار الحكـم العـربي في غرناطـة، والثانيـة تمـت بعـد حـوالي قـرن وعشـرين سـنة، حيـث شـكّل قـدوم الموريسـكيين، نقطـة تحـوّل مهمّـة وأساسـية في تاريـخ النوبـة في موسـيقى الآلـة.

* مرحلـة جمـع وضبـط مـا يغـنّى مـن أشـعار وتواشـيح وأزجـال؛ وهـذا مـا قـام بـه البوعصـامي في «إيقـاد الشـموع»، وتبعـه في مرحلـة متأخـرة الحايـك في كنّاشـه...الخ.

والواضـح أن المعالـم الأولى لموسـيقى الآلـة، ابتـدأت مـع المرينيـين واتضحـت معالمهـا أكـثر في العصـر السـعدي، وأصبحـت في العصـر العلـوي أكـثر نضجـا وتنظيمـا. سـاعد علـى ذلـك الاسـتقرار السـياسي الـذي عرفتـه تلـك الـدوّل، الـتي كان ملوكهـا يشـجّعون الموسـيقى وأهلهـا. وهـو تشـجيع قـد حفّـز الموسـيقيين علـى العطـاء والاجتهـاد وتطويـر قدراتهـم الأدائيـة.

نقطـة أخـرى أودّ ذكرهـا؛ هـي أنّ النوبـة الـتي وصلتنـا بكمّهـا وكيفهـا، قـد وصـل عددهـا في فـترة زمنيّـة معيّنـة إلى أربعـة وعشـرين نوبـة بعـدد سـاعات اليـوم؛ بمعـنى أنّ كل نوبـة كانـت تـؤدّى في سـاعة معيّنـة. وبالنّظـر إلى المـدّة الزمنيـة الطويلـة الـتي يشـغلها أداء النوبـة حاليـا، والـتي قـد تصـل إلى سـاعات، فالأرجـح أنّ النّوبـة في السـابق لـم تكـن تضـمّ كل هـذا الكـم مـن الأشـعار، بـل اسـتوت علـى هـذا المنـوال؛ بعدمـا تـم دمـج طبـوع النوبـات الضائعـة في النوبـات المتبقيـة، لتأخـذ كلّ هـذا الحجـم والمراحـل مـن الأداء. وإلاّ فلـن يتحقّـق توزيـع النوبـات بحسـب سـاعات اليـوم.



حرفة الطوب الأحمر
في منطقة الجريف شرق

د. أسعد عبد الرحمن عوض الله - كاتب من السودان

اعتمد الكاتب في مادة هذا المقال على حصيلة الجمع الميداني الذي قام به في منطقة ممارسة الحرفة في صيف 2009م، واستقى معلوماته من أفواه الحرفيين، بتسجيل كل البيانات على أشرطة الكاسيت، كما اعتمد على منهج الملاحظة لتتبع خطوات الحرفة، وتتبع توثيق مراحل هذه الحرفة بالتصوير، ومادة التسجيلات محفوظة بأرشيف قسم الفولكلور بمعهد الدراسات الإفريقية والآسيوية بجامعة الخرطوم، ويتناول المقال شرح وتفصيل مراحل حرفة الطوب الأحمر بمنطقة الجريف شرق، مصحوبة بالصور التوضيحية، والتي تبدأ بتجهيز الأدوات التي تستخدم في هذه الحرفة، وذلك في بداية كل موسم عقب فترة الفيضان والأمطار، ومن ثم توضيح المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر من المادة الخام وحتى المحصلة النهائية، كما يتطرق للزمن الذي يتم فيه الإنتاج وتقسيمه (الرُّوتِيْن اليَوْمِي) الذي يتبعه العمال لإنتاج الطوب الأحمر، بالإضافة لحجم الإنتاج نفسه والطرق المتبعة لتسويقه، وتبدأ مراحل الحرفة بإعداد الأدوات أولاً التي يتم



1

تسوية الفرش

تجهيزها قبل بداية الإنتاج، ومن أهم هذه الأدوات الطَّرَيْزَة؛ لذلك لابد من بيان مراحل بنائها فهي التي يقوم عليها الإنتاج، ومن ثم يستعرض مراحل الحرفة وزمن الإنتاج وحجمه وتسويقه وقبل ذلك يقدم نبذة مقتضبة تبيِّن التعريف بمنطقة الجريف شرق.

منطقة الجريف شرق:

تقع منطقة الجريف شرق على الضفة اليمنى للنيل الأزرق، على بعد أربعة أميال جنوب شرق الخرطوم بحري، على خط عرض 15/35 درجة وخط طول 32/26 درجة، وتمتد في هيئة شريط طولي على النيل الأزرق وتنحدر المنطقة على الضفة اليمنى للنيل الأزرق بصفة عامة، وتقع في داخل حدود منطقة وحدة شرق النيل الإدارية (قطاع الجريفات الشرقية وأم دوم)، التي تتبع من الناحية الإدارية لمحلية شرق النيل. تحدها من الناحية الشمالية منطقة القادسية ومن الناحية الشرقية منطقة دار السلام المغاربة وبركات وغرباً النيل الأزرق ومن الناحية الجنوبية تحدها منطقة أم دوم، وتبلغ مساحتها حوالي 32 كيلومتراً مربعاً.

الطَّرَيْزَة أهم أدوات إنتاج الطوب الأحمر:

الطَّرَيْزَة هي أداة العمل الرئيسية في حرفة الطوب الأحمر، فبواسطتها يتم الإنتاج بحيث يقوم الأسطى باستخدامها لتشكيل الطوب اللبن (الطُّوْب الأَخْضَرْ)



2

بناء الطريزة بالطوب الأحمر والأخضر

والعمل داخل الكَمِيْنَة يقوم على الطريزة، وبها يحدد عدد العمال ومن المتعارف دائماً داخل الكمينة أن العمل يكون رباعا أو خماسا؛ بمعنى أربعة عمال أو خمسة عمال للطريزة الواحدة وأقل كمينة يوجد بها طريزتان ويمكن أن يزيد العدد عن ذلك، أما عدد العمال فيتوقف على إمكانيات صاحب الكمينة المادية بحيث يمكنه أن يقوم بتشغيل أربعة عمال أو خمسة عمال في الطريزة الواحدة، وذلك يعتمد على رأس ماله الذي يبدأ به العمل في بداية الموسم، كما يمكنه زيادة عدد الطرايز.

هؤلاء العمال هم الذين يقومون ببناء الطريزة تحت إشراف الأسطى وقبل عملية البناء لا بد من تنظيف مساحة الكمينة والتي تسمى (الفَرِشْ) أو (البَرَاحَة) وذلك لتسويتها بالطواري واستخدام ما يعرف بـ(الطَّفْشَة) وهي عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل توضع تحت القالب وتساعد على حمله وتزيد عليه بقليل في مساحة القالب، فبواسطتها يتم تسوية تربة الفرش وأحياناً يستخدم الواسوق في حالة وجود كمية كبيرة من التراب، إذ لا بد من أن يكون الفرش مسطحا تماماً وخالياً من التراب، ثم بعد ذلك يقوم العمال برشه بالماء لتثبيته وأحياناً يقومون بإحضار كمية من الرمل لطرحها على الفرش ثم رشها بالماء «انظر الصورة رقم(1)».

بعد هذه العملية يقوم العمال بتقسيم الفرش إلى قسمين بالتساوي ففي النصف الأقرب إلى حفرة الطين يقوم العمال ببناء طريزتين، الأولى قرب الطين والثانية في وسط الفرش.


3
ردم الفراغ في وسط الطريبزة بالتراب


4
ملء الفراغات بين الطوب بالطين والزبالة (الكَفْيَة)

خطوات بناء الطَّرَيْزَة وأجزائها:

تبنى بالطُّوب الأَخْضَر أو الأحمر أو الاثنين معاً في شكل مستطيل وإحدى زواياه تبنى في شكل شبه مثلث بزاوية قائمة وهو المكان الذي يقف فيه الأسطى، وهذا الانحراف شبه المثلث له ضلعان متساويان حوالي (50 × 50 سم) والشكل العام للطَّرَيْزَة المستطيل يكون (2×1.5 متر) وهذه المساحة تقدر بعد تحديد المكان الذي يقف عليه الأسطى والمكان الذي يوضع عليه القالب الذي يصب عليه الأسطى الطين لتشكيل الطوب وتحديد المساحة التي يوضع عليها الطين للاستخدام ومكان وضع القالب وهو فارغ وبعد تقدير هذه المساحات يكون تخطيط الطريبزة (2×1.5 متر).

تبنى الطَّرَيْزَة بالطوب بطريقة البناء العادية وبدون استخدام الطين بحيث يقوم العمال برصف الطوب بسمك الحائط وذلك بوضع طوبة بالطول ونصف الطوبة «انظر الصورة رقم (2)».

ويكون ارتفاع الحائط حوالي 60 سم، وبعد عملية البناء يقوم العمال بردم المساحة الفارغة في الوسط بالتراب حتى تتساوى مع ارتفاع الحائط «انظر الصورة رقم (3)».

وبعد ذلك يقوم العمال بعمل ما يسمى بـ (الكَفْيَة) وهي عبارة عن ضفيرة بالطوب بحيث يتم رصف الطوب لقفل كل المساحة به من أعلى ثم بعد ذلك يتم ملء الفراغات بين الطوب المرصوف بالطين والزبالة «انظر الصورة رقم (4)».

يقول الراوي زكريا إبراهيم:

«الكفية دِي لِمَن أول حَاجَة تَبْنِي الطَّرَيْزَة دَا زَيِ البُنَـا العَادِي زَيّ الأُوْضَة كِدا صغيَّر نكُبُوهَا تُراب غَلُوها في بَطْنُو زَانْوتَـانِي نَكْفِيهَا طُوب كَفْيَة دَا كِدَا بَس شُفْتَا دَا كَان قِبِل بَنِيتُو بُنَـا ومَلَحْتُو في بَطْنُو دَا تُرَاب كِدَا دَا كِدا نَجِي نَرُصْ فُوقُو كِدَا نْقفِلا زَي العَرِشْ»[1].

بعد ذلك يتم مسح هذه (الكَفْيَة) من أعلى على السطح بالطين المخلوط بالزبالة وتسمى هذه الطبقة (الجَلِيدَة) ومن فوق الجليدة يتم مسح زبالة جافة وناعمة «انظر الصورة رقم (5)».

بعد تجليد السطح بمادة الطين والزبالة تبدأ عملية بناء أجزاء الطريبزة الأخرى من أعلى على السطح وتبدأ بـ (البَلاَّعَة) وهي عبارة عن شكل مربع يبنى بالطوب الأحمر بحيث تسع مساحتها لوضع قالبين وطفشتين وتكون بعرض الطوبة، طولها طوبتين ونصف وارتفاعها طوبتين بارتفاع الطوبة (45×45 سم) وبعد بنائها يتم تجليدها – أيضاً – بالطين المخلوط بالزبالة، والبلاعة يتم ملأها بالماء لاستخدامها في غسل قالب الطين. ومن ثم يتم بناء ما يعرف بـ (القَطَّاعَة) وتأخذ شكل منحنى يبنى بالطوب بطول الطوبة بحيث يتم رصف الطوب بشكل مائل من زاوية البلاعة لتلتف حول المكان الذي يقف عليه الأسطى ثم تمسح بالطين والزبالة، وهنا تكون مرتفعة بالطين على الطوب الذي تبنى به وتنحدر ناحية سطح الطريبزة، ومهمة القطاعة هي حينما يقف الأسطى تجعله يتمكن من سحب الطين

5

شكل الجليدة

6

الطريزة في أعلاها البلاعة وتظهر الميدنة في أسفلها

القطاعة
50 سم
مكان الأسطى
45 سم
البلاعة
150 سم
الزلاقة
مجرى الماء الذي يخرج من البلاعة والمزلقة
الجليدة
الكفية
60 سم
الميدنة
200 سم

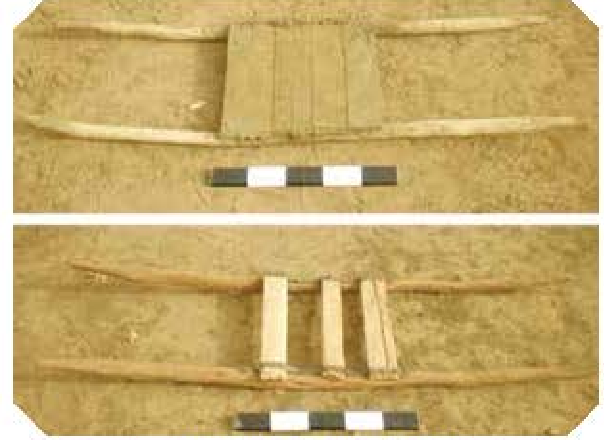
الشكل 1 : أجزاء الطريزة

بكلتا يديه من سطح الطريزة ويسحبه نحو القطاعة التي تساعده على قطع الطين بالمقدار الذي يمكن صبه في القالب الذي يوضع على ما يعرف بـ (الزَّلاَّقَة)، وهي تبنى من طوبتين وتكون موازية للبلاعة بشكل مائل أيضاً بحيث تكون مرتفعة ناحية القطاعة وتثبت عليها الطفشة التي ذكرناها مقدماً بالطين على طوبتين وسميت كذلك لتساعد على انزلاق الماء من القالب بعد إخراجه من البلاعة بواسطة الأسطى مع الطفشة التي يوضع عليها، وذلك بناءً على إفادة الراوي عثمان يعقوب دهب الذي يقول فيها:

«الزَّلاَّقَة دِي بتكُونْ مَلَصَّقَة بِي طِين ثَابتَة وهي نَفس الطَفشَة بتتلَصَّق في الطَّرِيزَة وبتكُون مِيلَه عَشَان شِنُو المويَه البتَّجي مَعَ القَالِب مَارقَه مِن البَلاَّعَة المَيلاَن بِتَاعَا بتَّجي مَدَرْدَقَه عَشَان تَدَّرْدَق»[2].

تساعد – أيضاً – العامل الذي يحمل القَالِب من الطَّرِيْزَة على سحبه من على الزَّلاَّقَة وحمله بالطَفْشَة لوضع الطُّوبَة على الفَرِشْ، ومن أسفل الزَّلاَّقَة يخرج مجرى صغير ليلتقي بمجرى آخر يخرج من البَلاَّعَة وذلك لإخراج الماء الذي ينزل من الزَّلاَّقَة والبَلاَّعَة لينزل أسفل الطَّرِيْزَة في حفرة عميقة مع زاوية الطَّرِيْزَة الأمامية أسفل البَلاَّعَة وهذه الحفرة يستفاد منها – أيضاً – في إخراج ماء البَلاَّعَة لتغييرها بعد أن تتعكّر بطين القَالِب والطَفْشَة «انظر الصورة رقم (6)».

تسمى الحفرة أسفل الطريزة بـ (المِيْدَنَة).. (انظر الشكل1) . بعد بناء الطريزة وتنظيف مساحة الكمينة (الفَرِش) يتم تجهيز كل الأدوات الأخرى التي تستخدم في حرفة الطوب وهي بالإضافة إلى الطفشة والقالب



7

الطّبْليّة والعَرَبيّة على التوالي



8

القالب

سالفة الذكر يتم تجهيز ما يعرف بـ (الطّبْليّة) و(العَرَبيّة)، والطّبْليّة هي عبارة عن شيّالة تستخدم لحمل الطين وأحياناً أخرى قُفَف الزّبالَة التي تستخدم لتخمير مادة الطين والتي سنتعرض لها لاحقاً، وهي تصنع من عودين بطول مترين يوضعان ليكونا متوازيين والمسافة بينهما (50 سم) ويتم تثبيت أربعة ألواح من الخشب بنفس الطول على هذين العودين بالمسامير لتكون مساحة الألواح بعد جمعها (50×50 سم). أما العربية فهي – أيضاً – تصنع من عودين وتشبه الطبلية في الشكل إلا أن الفرق بينها وبين الطبلية في أن العربية بها دائماً ثلاثة خشبات في الوسط وتثبت بشكل متفرق عن بعضها «انظر الصورة رقم (7)».

أما القّالِب فيكون في شكل متوازي مستطيلات وزواياه قائمة ومفتوح من الجانبين ومصمم لكي يُصَبّ عليه طُوبَتَان وبه فاصل في الوسط وله أيادي من الجانبين لتساعد على حمله ومقاسه (22×11×6سم)، الطول × العرض × الارتفاع، «انظر الصورة رقم (8)» والطفشة عبارة عن خشبة مستطيلة الشكل تزيد بمقدار سنتمترين من كل جوانب القالب، حينما يوضع عليها إذا كان في عملية الصب في الطريزة أو حينما يحمله العامل الذي يأخذه من الطريزة لوضعه في الفَرش ويسمى هذا العامل (الدّبّابْشي)، وتُعْمَل لها خشبتان صغيرتان من أسفل حتى يتمكن الدّبّابْشي من حملها مع القالب «انظر الصورة رقم (9)».

كما يتم تجهيز الطواري جمع طورية وهي الأداة التقليدية التي تستخدم في الزراعة، وهنا تستخدم دائماً في كسر الطين وهذه – أيضاً – من خطوات تجهيز الطين، ثم بعد ذلك تجهز المواد التي تستخدم في الحرفة مثل الزُّبالَة (رَوْث الحيوانات)، ودائماً ما تستخدم زبالة الأبقار لتخمير الطين ولأغراض أخرى مرتبطة بمراحل حرفة الطوب:

«أنَا بَجِيْب المَوَاد السَّمْحَه ذَي الزّبَالَة بِتَاعَت البَقَر بِتجِيْب الطُوب سَمِح وُبَكُب الرَّمْلَه بالمَقَاسَات المَطْلُوبَة عَشَان الطُوبَه زَانَا لاتَجِي هَشَّه لاتَجِي نَاشْفَه بِتْكَسّر بَرَاهَا»[3].

هذا ما سيوضح في السطور القادمة، كما يجهز الرمل الذي يتم خلطه مع الطين، وتتم صيانة طلمبة الماء وتجهيز البَراميل والبّاقات التي تستخدم لحمل الماء وتجهيز حطب الوقود.

بعد تجهيز كل هذه الأدوات واكتمال عدد العمال للطريزة تبدأ عملية الإنتاج والتي سنستعرضها بالشرح والتفصيل.

المراحل التي تمر بها حرفة الطوب الأحمر:

تمر حرفة الطوب الأحمر بمراحل عدة وكل مرحلة تعتمد على عدة خطوات ويمكن تلخيص هذه المراحل في الآتي:

- مرحلة ترسيب المادة الخام.
- مرحلة تجهيز الطين (التَّخْمِيْر).
- مرحلة تشكيل الطوب الأَخْضَر.


9
الطفشة


10
طين التَلْبَطْي، الزّافُوت والقُرِيْر على التوالي

- مرحلة التَّجْفِيْف.
- مرحلة بناء الكَمِيْنَة والحَرْق.
- المرحلة النهائية.

1 – مرحلة ترسيب المادة الخام (الطَّمِي):

تبدأ هذه المرحلة قبل الفيضان وموسم الأمطار بوقت كافٍ بحيث يقوم العمال بتنظيف الحفرة وتجهيزها، وذلك بإزالة كل مخلفات الإنتاج في الموسم السابق من بقايا الطين والطوب والأعشاب، ويتم جمع كل هذه المخلفات التي يستفاد منها في عمل ما يسمى بـ (السَّقَالَة)، وهي عبارة عن ردمية كبيرة يتم ردمها على شاطئ النيل إلى الشمال من الحفرة مباشرة، فعند مجئ الفيضان تمتلئ الحفرة مباشرة بالماء وعندما يبدأ النيل في الانحسار تدريجياً تكون هذه الحفرة قد امتلأت بالطمي المشبع بالماء، هذا ما ذكره الزبير الجيلاني بابكر ناعو:

«السَّقَالَات دِي بِنْجِيْب حَدِيْد بِنْجِيْب خَشَبْ بِنْجِيْب عِرُوْق الشَّدَر بِنْجِيْب وَسَخ الكَمَايِن ذَاتُو بِنَعْمَلُو لَمَّن البَحَر يِجِي بِعَمْلُو بِعْنِي حَاجِز يَحِجِز الطَّمِي لَمَّن إحْجِز الطَّمِي السَّنَه الجَايَّه يِكُوْن عِنْدَك طَمِي مُتْوَفِّر»[4].

بعد ذلك يقوم العمال بتغطية الحفرة بطبقة من الرمل وفقاً لإفادة السراج عمر موسى الذي يقول:

«أَوَّل البَحَر مَا نَزَل بِنْغَطِّي الطِّيْن بالرَّمْلَه عَشَان مَا يِشُق إنْ شَقَّ بِبُوظ والرَّمْلَه بِتَحْفَظ الرُّطُوبَه بِتَاعَة الطِّيْن إكُوْن لَيِّنْ»[5].

2 – مرحلة تجهيز الطين (التَّخْمِيْر):

يقول الرَّاوي عبدالله عباس عبدالله: «أَنَا طَبْعَاً طَبْلَنْجِي غَايْتُو نَقُوْم أَنَحْنَا نَفْرِيْن طَبْعَاً طَبْلَنْجِيَّة نَفْرِيْن بالأُسْطَى نَكُوْنُو تَلاتَة التُّرَاب المَلْمُوم نَقُوْم زَي دَا نَكْسِرُو نَطْرَحُو بَعَدُو نَجِيْب الزِّبَالَة بالقُفَف نَجِيْب نَزَّل، أَهَا بَعَد دَاك نَقُوْم نَمْشِي نَدَوِّر البَابُور نَرِشُّو بالخَرْطُوش بَعَد مَا يِسْتَوِي خَلاَص نَقُوْم نَجُر بالطَّوَارِي المَرَّة الأُوْلَى ثُمَّ تَانِي مَرَّة كِدَا خَلاَص بِنَاخُد لِيْنَا زَي تَلاتَة أَرْبَعَة سَاعَات كِدَه وُنَقُوْم»[6].

من هذه الجزئية من كلام الراوي يمكن أن نستنتج أن مرحلة تجهيز الطين للحرفة تمر بعدة خطوات وهي: الكَسْرْ ثم طَرْح التُّرَابْ ثم التَّزْبِيْل ثم السُّقَايَة. بمعنى أن الإنتاج يبدأ بـ (الكَسِر) وذلك بحفر الطين بالطواري وجره، ودائماً هذه العملية تتم بواسطة ثلاثة عمال، كما قال الراوي سابقاً إثنين طبلنجية وهذه هي مهمتهما، حيث يقومان بتجهيز الطين بعد تخميره وحمله إلى طريزة الأسطى الذي يشارك معهم في هذه العملية، وبعد كسر الطين يتم طرحه حتى يتفتت ومن ثم يحضر الطبلنجية قُفف الزبالة بواسطة الطبلية ويقومون بنثرها على سطح التراب بحيث تتوقف كمية الزبالة على حجم الحوض، ونوع الطين، وأحياناً تضاف كمية من الرمل. والطين ثلاثة أنواع كما يقول الراوي أحمد خليل البشير:

«طين (بَلْبَطْي) وطين (زَافُوتْ) وطين (قُرِيْر)»[7]، (انظر الصورة رقم 10).



7

المَكْوَة



12

الطست المخروم في الوسط لحمل لنقل الطين، نثرت عليه الزبالة (روث الحيوانات)

الطين البلبطي هو الطمي اللزج ويحتاج إلى كمية من الرمل للحد من نسبة اللزوجة كما يضاف إليه كمية من الزبالة، أما الطين الزافوت فهو عبارة عن طين مخلوط بالرمل بطبيعته إذ يحتاج إلى الزبالة فقط، وكذلك القرير يحتاج إلى زبالة وقليل من الرمل. حجم الحوض يتوقف على عدد العمال في الطريزة فإذا كان العمل رباعيا دائماً يقدر حجم الحوض بحيث ينتج سبعة ألف طوبة أو ثمانية ألف طوبة في اليوم، وإذا كان الطين بلبطي تكون نسبة الرمل كبيرة والزبالة أقل، أما إذا كان الطين زافوت فتكون نسبة الزبالة هنا أكثر قليلاً من البلبطي والقرير الذي تضاف له – أيضاً– كمية من الزبالة ونسبة قليلة من الرمل، بمعنى أنه إذا كان الحوض بلبطي وقدر لينتج ثمانية ألف طوبة يضاف له مقدار خمس وأربعين قُفّة من الزُبالَة (رَوثْ الأبْقَار) أو خمسين قُفّة والرمل ليس له مقدار محدد إنما ينثر عليه فقط بحيث يكون أكثر قليلاً من نسبة الطين، أما إذا كان الطين زافوت فتضاف إليه خمس وثلاثون قُفّة وإذا كان الطين قرير فيأخذ مقدار أربعين قُفّة من الزبالة وهذا بناءً على حديث الراوي حماد أحمد عبد الرحمن، إذ يقول:

«الطِّيْن دَا أَوّل حَاجَة نَجْنَا بِنقُوم بِنكسِرو تُرَاب زَي دَا زَي الحُوضْ دَا مَثَلاً بِنَدِّي أربعين قُفَّة زِبَالة وِبِنْخَمّرُو دَا بالنِّسْبَة للقُرِير أمَّا بالنِّسْبَة للزَّافُوتْ تَدِّي خَمْسَة وَتلاَتِين أمَّا بالنِّسْبَة لِلْبَلْبَطي بِيَاخُد خَمْسَة وَأَرْبَعِيْن أو خَمْسِيْن طَبْعَاً الطِّيْن دَا هُو قبَايِلْ»[8].

بعد عملية إضافة هذه المواد من الرمل والزبالة أو الزبالة فقط يتم تدوير طلمبة الماء لرش الحوض بالخَرْطُوْش حتى تتم سقايته تماماً بالماء، مثل ما ذكر الراوي عبدالله عباس عبدالله في البداية عن التخمير، ثم بعد ذلك يتم جر الطين بالطواري مرتين حتى يتم التأكد من خلط الطين بالمواد التي أضيفت إليه تماماً وبعد ذلك يترك الحوض لمدة تتراوح ما بين ساعتين إلى خمس ساعات للتخمير حيث تتحلل المواد المختلفة وتتمازج فيما بينها، وذلك بفعل الزبالة ثم بعد ذلك يتم تقسيم الحوض إلى قسمين وكل قسم يسمى بـ (فَرْدَة) حيث تُقلّب إحدى هاتين الفردتين لتسمى الجرة الأولى وتُقلّب مرة أخرى ويضاف إليها بعض الماء إذا احتاجت لذلك، ثم يتم تَمْليسها برأس الطورية وتسمى هذه العملية بـ (المَكْوَة)، (انظر الصورة رقم 11)؛ وذلك للتأكد من درجة لزوجة الطين حتى تكتمل عملية ترحيله، كما تحافظ هذه العملية على حفظ نسبة الماء في الجرة وهذه العملية نفسها تتم في الفَرْدَة الثانية وتنثر عليها الزبالة من أعلى للغرض نفسه، وبعد ذلك يتم نقلها بواسطة الطبلية التي يحملها الطَّبْلَنْجِيّة لترحيل الطين إلى الطريزة للأسطى لبداية تشكيل الطوب الأخضر، ويتم قطعه بواسطة الأيدي ووضعه على إناء عبارة طَشْت مخروم في قاعدته بحيث يوضع هذا الإناء على سطح



13

التشريحة



14

الأُسطى يصب الطين على القالب

الطَّبْلِنِّية ويتم نثر بعض من الزُّبَالَة على سطحه (انظر الصورة رقم 12).

ثم تبدأ عملية قطع الطين بواسطة الأيدي ووضعه على الإناء حتى يمتلئ إلى أعلى وبعد امتلائه يقوم الطبلنجية بتشكيل الطين في شكل مخروطي وتسمى هذه العملية بـ (التَّشْرِيحَة)، (انظر الصورة رقم 13) والإناء يطلق عليه (الدَّفَّار)، والتسريحة يشرحها لنا الراوي عثمان يعقوب دهب ويقول:

«التَّشْرِيحَة عَشَانْ الطِّيْن مَا إِدَّفَّقْ تَقْعُدْ تَسَرِّحْ كِدَا بَعَدْ مَا تَخُتْ الطِّيْن عَشَانْ إِكُوْن قَايِمْ كِدَا مَخْرُوْطِي وُيِشِيْل كَتِيْر»[9].

3 - مرحلة تشكيل الطوب الأخضر:

يتحول العمل في هذه المرحلة بعد ذلك إلى الطَّرَبِيْزَة التي يقف عليها الأُسْطَى بحيث يضع القالب على الطَّفْشَة في مكان الزَّلاَّقَة، والبَلاَّعَة مليئة بالماء وبها قالب آخر وطفشة أخرى استعداداً لانتاج الطوب، ويقوم الأسطى بتقليب خليط الطين على سطح الطربيزة وهذا الخليط يقوم بقطعه في البداية في الحوض قبل ترحيله إلى الطربيزة وتسمى هذه العملية (التَّسْوِيَة)، وتنتج حوالي خمسمائة طوبة في بداية العمل حيث يواصل بعد ذلك الأسطى بصب الطين على القالب بقوة مناسبة لملئ فراغ القالب ومسحه بكلتا يديه لتسوية سطح القالب ليعطي بطن الطوبة (انظر الصورة رقم 14)



15

عملية رصف الطوب على الفرش

وبجانبه الدَّبَّاشِي الذي مهمته حمل هذا القالب بالطفشة ووضعه على الفرش لتفريغه وذلك بتمرير الطفشة على القالب وسحبها وتسمى هذه العملية بـ (المَكْوَة)، ويضيف عثمان يعقوب دهب موضحاً هذه العملية بقوله:

«الدَّبَّاشِي إِشِيْل القَالِبْ مَعَ الطَّفْشَه بِيْ تِحِتْ يَعْنِي بِتْكُوْن حَاجْزَه الطِّيْن بِيْ تِحِتْ مَا يِنْزِل وُبَعَد دَاكْ لَمَّن إِشِيْلُو كِدَا مَعَ القَالِبْ سَوَا وَكِتْ إِوَدِّيْهُو طَبْعَاً بِكْفِي القَالِب كِدَا إِجُر الطَّفْشَه مِنْ القَالِبْ وَالجَّرَّه دِيْ إِسِمَا المَكْوَه»[10].

يسحب القالب بعدها إلى أعلى وبذلك تكون الطوبة قد أخذت شكلها الهندسي وكما ذكرنا سابقاً أن الدباشي يكون قد أعد الفرش بتسويته تماماً ونظافته وهذا يساعد على استواء الطوب بعد وضعه


16

إخراج القالب من البلاعة لنظافة القالب


17

قلب الطوب لتجفيفه

وهنا تظهر فنيات الدباشي وقدراته في رصف الطوب على الفرش بطريقة هندسية لملئه بالطوب بعد صبه ووضعه عليه وذلك لجفافه. (انظر الصورة رقم 15)، وتكون الطوبة قد اتخذت شكلها بحيث تكون مستوية السطح بواسطة الطفشة ومستوية الجوانب بفعل القالب ومستوية الباطن - أيضاً - بفعل الفرش؛ أي الأرض. وبعد ذلك يعود الدباشي يحمل القالب فارغاً والطفشة إلى الطريزة لوضعهما في البلاعة التي تكون مليئة بالماء التي يتم تغييرها بواسطة الأسطى بتفريغها في الميدنة لتجديدها لغسل القالب والطفشة من بقايا الطين حتى لا تؤثر على شكل الطوبة (انظر الصورة رقم 16)، وفي هذه الأثناء يكون الأسطى قد أعد قالباً آخراً ليحمله الدباشي لوضعه على الفرش وتستمر هذه العملية حتى يكتمل تشكيل كل الخليط على سطح الطريزة، وفي هذه الأثناء - أيضاً - ينقل الطبلنجية بقية عجينة الطين بالفردة المعدة للتشكيل بالحوض إلى الطريزة ويستمر العمل دون توقف إلى أن يكتمل إنتاج كل الخليط.

أحياناً يكون عدد العمال خمسة وفي هذه الحالة يكون مع الأسطى دباشين يعملان مع بعضهما وفي هذه الحالة يكون الإنتاج أسرع وأكبر وهذا يتوقف على إمكانيات التاجر المادية.

عملية رصف الطوب بواسطة الدباشي تكون بصورة هندسية، ولتكون كذلك يستخدم الدباشي الخيط مثل عملية البناء الذي يشده على وتدين ليكون موازياً لأحد جوانب الفرش الذي يسمى بالبَرَاحَة - أيضاً - وهنا يذكر الراوي عبد العظيم علي الطريفي موضحاً ذلك:

«يِعَمْلُو خيطين وَتَدَيْن فِي جَنْبَة الفَرِشْ زَيْ خيط البِنْيَانْ بَعَدْ دَاكْ يِرُصْ الدَّبَاشِي عَلَيُو الطُّوبْ عَشَان الوَزْنَة»[11]

يستخدم الدباشي الخيط ليعطي وزنة صفوف الطوب في خط مستقيم، التي يواصل في رصفها ويحافظ على المسافات بينها حتى يمتلئ الفرش أو البراحة وللبراحة جناحان بجانبي الطَّرِيزَة، يُملأ الجناح شمال الأسطى على الطريزة في اليوم الأول ويمكن أن يسع ستة آلاف طوبة أو خمسة ألف وفي اليوم الثاني يتم رصف الطوب في الجناح الآخر واليوم الثالث يكون راحة للعمال وللتجفيف.

4 - مرحلة التجفيف:

يترك الطوب على جناحي الفَرِشْ أو البَرَاحَة لمدة يوم كامل في أشعة الشمس وذلك حتى يتم جفافه، ثم بعد ذلك يتم قلبه على إحدى جوانبه بواسطة الدَّبَاشِي لتعريض جوانبه الأخرى للهواء وأشعة الشمس - أيضاً - وليكون جفافه أسرع (انظر الصورة رقم 17).

بعد ذلك يقوم التاجر أو الوكيل بحساب عدد الطوب في الفرش وتدوين العدد في كراسة خاصة بالعمال يسجل بها إنتاجهم وسلفياتهم، وذلك

18



عملية حساب عدد الطوب

19



التكريس لزيادة درجة جفاف الطوب

حتى تتم محاسبتهم بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم، وللحساب طريقة محددة يستخدم فيها الوكيل عصا لتساعده على الحساب ويتحرك على سطح الطوب ويبدأ في الحساب بحيث يشمل الرقم زوجين من الطوب فيحسب خمسين وبعدها يضع طوبتين أو ثلاثة طوبات لأعلى وتسمى (شَاهِدَاً) ويوضع بعد كل مائتي طوبة، وبعد عملية حساب الفرش ووضع الشواهد كل مجموعة بها شاهدان تسمى بـ (الرُّوْقْ)، وفي هذا الخصوص يوضح لنا الراوي عبد العظيم علي الظريفي هذه الطريقة قائلاً:

«الحِسَابْ دَايَا حَسَبُو صَاحِب الكَمِيْنَه يَا حَسَبُو الأُسْطَى البِضْرُب وَاحْدِيْن بِكُوْن عِنْدَهُم وَكِيْل بِحْسِب الطُّوْب الشَّاهِد بِكُوْن فِي الفَرِشْ حَاجَه إِسِمَا الرُّوْقْ الشَّاهِدْ دَا طُوْبْتَيْن تَلاَتَه بِرْفَعُوْهِن فُوقْ الرُّوْقْ وَالرُّوْقْ دَا بِكُوْن فِيْو شَاهْدِيْن بِيْ أَرْبَعْمِيَّة طُوْبَه وُكُلْ شَاهِد بِيْ مِتَّيْن طُوْبَه»[12].

يقوم الوكيل أو التاجر بحساب عدد الشواهد ويضربها في مائتي طوبة وهذا يعطيه المجموع الكلي للطوب بالفرش، ثم بعد ذلك يقوم بتدوينه في الكراسة (انظر الصورة رقم 18). بعد حساب عدد الطوب أحياناً يتم تجميع الطوب لرصفه بطريقة تسمى بـ (التَّكْرِيس)؛ وذلك لزيادة درجة تجفيف الطوب أو الإسراع بجفافه كسباً للزمن أو لضيق الفروش، وهذه الطريقة تكون بوضع طوبتين متوازيتين على جانبيهما، ثم توضع عليهما طوبتان

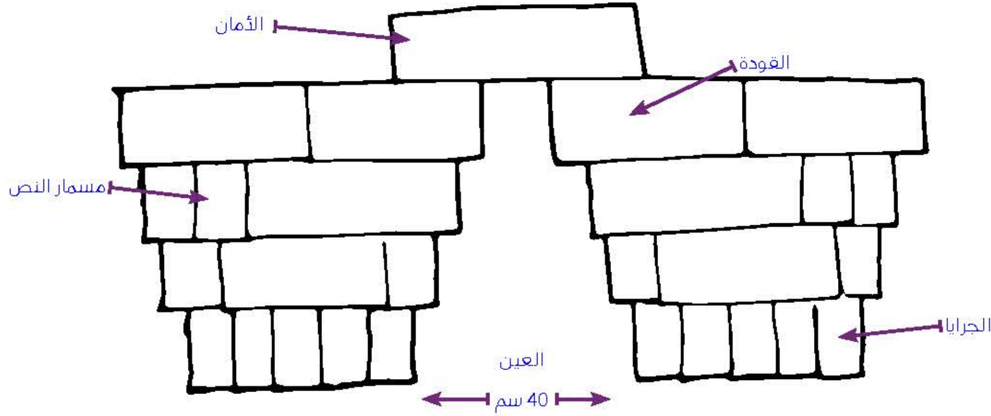
20



العَنْبَر

أخريان من فوقهما بشكل معكوس وهكذا، حتى تصل إلى خمسة أو ستة أزواج من الطوب (انظر الصورة رقم 19). وفي هذه الأثناء يكون الدَّبَّاشِي قد قام بشد خيط على جانبي جناحي الفرش أو البراحة ويقوم برصف صف من الطوب مع هذا الخيط لوزن هذا الصف، ويرصف بعرض الطوبة ويسمى هذا الصف بـ (الجَرَّايَة)، تمهيداً لبناء ما يعرف بـ (العَنْبَر) وهذا العنبر ينقل إليه كل الطوب الموجود بالفرش بعد جفافه ويكون بالكمينة عنبران بجانبي الفرش عن اليمين وعن الشمال وهنا يضيف الراوي عبد العظيم قائلاً:

«كُلْ طَرَيْزَه عِنْدَهَا عَنْبَر وُبِرْفَعُوا إِنْتَاجَا فِيْو العَنْبَر بِكُوْن زَيْ الحِيْطَه عَشَانْ كِدَه الكَمِينَه الفِيْهَا طَرَيْزْتَيْن بِكُوْن فِيْهَا عَنْبَرِيْن كُلْ طَرَيْزَه بِرُصُّو طُوْبَا فِي عَنْبَرْيَا يَمِيْن أَوْ شَمَال»[13].



الشكل 2 : العين وأجزاؤها بالكمينة

هنـا يوضـع طـوب الإنتـاج بعـد جفافـه لمـدة أسـبوعين وفي العنـبريكـون الطـوب قـد جـف تمامـاً (انظـر الصـورة رقـم 20)، وبعـد ذلـك يتـم نقلـه إلى الكمينـة توطئـة لحرقـه.

5 – مرحلة بناء الكَمِيْنَة (الكُوْشَة) والحَرْق:

بنـاء الكمينـة يحتـاج إلى عامـل متخصـص يقـوم ببنائهـا وعمليـة حرقهـا ويسـمى بـ (الحَـرَّاق) وعمليـة حريـق الطـوب تسـمى (الحُـرُق) والكمينـة نفسـها تسـمى (الكُوشَـة) فقبـل الحريـق يقـوم هـذا العامـل ببنـاء الكمينـة (الكُوشَـة) والـتي تبـدأ ببنـاء مـا يعـرف بـ (العَقِـد) وذلـك اعتمـاداً لمـا قالـه الـراوي أحمـد عبدالرحمـن الحـاج:

«الكَمِيْنَـه بِتِنْبَـنِي بالمُدْمَـاك وَأَوَّل حَاجَـه بِخُتُّـو العَقِـدْ وبِبْنُـو عَلَيْـو وبِسَـمُّوْهَا الكُوْشَـه وبِبْنِيْهَـا الحَـرَّاقْ وبَعَـد دَاكْ بِقُـوْم بالحُـرُق بِتَاعَـا»[14].

تختلـف أحجـام الكمائـن بحسـب عقـد الكمينـة وهنـاك مـا يعـرف بعَقِـد سِـتَّة وعَقِـد سَـبْعَة وعَقِـد ثَمَانِيَـة وهكـذا... وغالبـاً مـا يسـتخدم عقـد سـتة لبنـاء الكَمِيْنَـة (الكُوْشَـة) وهـو المسـتخدم دائمـاً في منطقـة الجريـف وفي هـذه السـطور سـنتناول كيفيـة بنـاء هـذا النـوع مـن العقـد.

يقـول الـراوي الزبـير الجيـلاني بابكـر عـن بنـاء العقـد: «تَحُـتْ وِتِـدْ هِـنِي ووِتِـد هِـنِي ووِتِـد هِـنِي، تَحَسِـبْ بِالشَّـبْحَة إطْنَاشَـر شَـبْحَة الكَمِيْنَـة دِي فِيْهَـا إطْنَاشَـر عـيْن يَـا جَمَاعَـة دَايرِيـنْ فِيهَـا مِيَّـة وعِشْـرِين أَلْـفْ طُوبَـة، بِسـمِ اللهِ بَـدُو مِـن هِـنِي فِي حَاجَـة إسِـمَا الجرَّايَـة اللَّوَّلاَنِيَّـة دِي بِيخُتُّوْهَـا حَاجَـة إسِـمَا الجَرَّايَـة خَتّيْـتْ الجَرَّايَـة حَاجَـة بِتَاعَـتْ خَمْسَـه طُوبَـاتْ بِالجَنْبَـه الحِدَاهَـا دِي بَرْضُـو خَمْسَـه طُوْبَـاتْ تَـانِي تَحُـتْ طُوْبَـة بِي هِـنِي وُطُوْبَـة بِي هِـنِي مَقَرَّبَـاتْ عَلـى بَعَـضْ يَعْـنِي مَثَـلاًدِي هِـنِي خَمْسِـينْ سَـنْتِمِترمُوْش كَـدِي تَحُـت تَـانِي طُوْبَـه بِي هِـنِي وُطُوبَـه بِي هِـنِي بِقَـتْ الفَرَقَـةْ تَلاَتِـين سَـنْتِمِتر تَـانِي لَمَّـن يِكُونَـنَ كَـدِي بِقَـنْ خَمْسَـه طُوبَـاتْ تَـانِي تَحُـت إتنِـين تَكُـوْن الفَرَقَـه قَرِيبَـه تَـانِي تَقْفِـلاَ بِي طُوبَـه وَاحْـدَه تكُـون دِي العِـيْن إتْقَفَلَـتْ بِي جُوَّه لِيْهَـا بِتْكُونْ خَتّيْـتْ حَطَـبَ مَـا بِتْكُونْ خَتّيْـتْ لِيْهَـا القَرْقَـفْ دَا وُمَـاشِي وُمَـاشِي لَغَايَـت مَـا تَتِمَّهِـنْ إطْنَاشَـر عِـينْ تَمِيـتْ الإطْنَاشَـر عِـين دِي دَا إسْـمُو العَقِـد إنْتَهَـى عَلَـيْ حَاجَـة بِتَاعَـتْ سِـتَّه مَدَامِيْـكْ وبَعَـدْ دَاكْ بِتْكُـونْ فِي مَجَـارِي وَاضْحَـه قُصَـادْ كُلُّـو عِـينْ يْكُـونْ مَخْتُـوتْ فِيهَـا الحَطَـب وبِيخُتُّـو فِيْـو القَرْقَـفْ»[15].

هنـا يشـرح لنـا الـراوي طريقـة بنـاء الكمينـة وخطواتهـا ابتـداءً مـن تخطيطهـا باسـتخدام الأوتـاد لتحديـد مسـاحتها بعـد معرفـة عـدد الطـوب الـذي يجـب أن تسـعه الكمينـة، كمـا وضـح لنـا كيفيـة بنـاء عيـون الكمينـة ووضـع الحطـب عليهـا للحـرق وببنـاء العيـون يكـون عقـد الكمينـة قـد اكتمـل، ويمكـن أن نطلـق عليـه قاعـدة الكمينـة ومـن هـذه الجزئيـة نسـتنتج أن بنـاء الكوشـة يبـدأ بالعقـد وهـو أهـم جـزء فيهـا ويحتـوي علـى (العِيُـوْن)، وهـي عبـارة عـن مجـاري يوضـع فيهـا حطـب


21

حمل الطوب بعد جفافه بواسطة العربية


22

رصف الطوب أعلى العيون (شَائِقي وتَبدّي)

الوقود ومعه أحياناً (القَرْقَف)، وهو عبارة عن كتل من زبالة الأبقار المتحجرة تساعد على الحرق ويتم تخطيط العقد (عَقِد سِتّه) الذي تستخدم فيه الأوتاد لتحديد المساحة وذلك بتحديد مستطيل مساحته (10×7متر) الطول × العرض، بما يعرف بـ (الشَّبْكَة) وذلك لتكون سعة هذه الكمينة مائة وعشرين ألف طوبة، وعلى الطول يبدأ البناء بما يسمى بـ (الجَرَّايَة) وهي عبارة عن خمسة طوبات بطول الطوبة وعلى بعد 40 سم توضع الجراية الثانية وهكذا إلى الآخر يتم رصف الجرايات وتكون ممتدة بعرض الكمينة، وهنا يتم رصف الطوب بعرضه ويسمى بـ (السُّلبُويَة) لتعطي شكل مجاري العيون، ثم بعد ذلك يوضع الحطب والقرقف؛ فبالتالي يتم بناء كل عين بمفردها وبعد اكتمال بنائها يتم رصف الطوب في الفراغات، ويسمى بـ (الدَكَّة) حتى يكتمل بناء العقد، حيث يتم بناء العين بوضع الطوب بتقريب المسافات بين الجرايات في شكل شبه مثلث، وذلك كما ذكر الراوي مقدماً، والطوب الذي يتم رصفه ليقرب المسافة بين الجراية والأخرى يسمى بـ (القُودَة) بمعنى وضع قُودَة من هنا وقُودَة من هناك، استناداً على قول الراوي حسن سايق إبراهيم أحمد:

«بِتْخُتْ قُودَه مِنْ هِنَا وقُودَه مِنْ هِنَاكْ قُودَتَيْن قُودَه وَرَا و قُودَه قِدَّامْ أَهَا القُودَتَيْن دِيْل بِتَرْبُطِن بِي طُوبَه بِقُولُولَا الأَمَانْ»[16].

كما وضح الراوي تُوضع طوبة للربط وتسمى بـ (الأَمَانْ)، (انظر الشكل رقم 2).

بعد اكتمال بناء العيون وملء الفراغات بالطوب بين العيون يكتمل بناء ما يعرف بالعقد، وبداخل العيون يكون حطب الحرق قد تم رصفه بطول العين ويرصف بحيث يسند بعضه البعض، ويستند في البداية على عود يسمى (التَّكَّالْ) وهو عود له انحناء في نهايته إلى أعلى بحيث يسند العود الذي يليه وهكذا، وهنا يضيف الراوي حسن سايق قائلاً:

«الحَطَبْ بِتْرُصُو مِن البِدَايَه بِي حَاجَه اِسِمَا التَّكَّالْ عُودْ أَعْوَجْ عَشَانْ إكُوْن مِهَوِّي مِن الوَاطَا وبَعَدِيْن العُودْ البِتْكِلُو فِي قَفَاهُو واكُوْن مِتْبَتُّو مَا بِنُوْم عَشَان إنْ نَام فِي الوَاطَا النَّار مَا بِتْقُوْم فَوْقُو لاَزِمْ إكُوْن العُوْد الأَوَّلاَنِي دَا أَعْوَجْ»[17].

دائماً ما يستخدم حطب السُّنُط للحرق ويعد نوعاً جيداً لأنه يمتاز بدرجة حرارة عالية واستخدامه يرتبط بنوع الطين الذي ينتج منه الطوب، فإذا كان الطين بلبطي لا بد من الحرق بحطب السنط، وهنالك أنواع أخرى من الحطب مثل الطَّلِح والكِتِر والهِجْلِيْج والهَشَاب، وهذه يمكن أن تستخدم لحرق الطوب المنتج من الأنواع الأخرى من الطين، وتحرق الألف طوبة بما يعادل قنطار من الحطب وهنا يقول الراوي عبد العظيم علي الظريفي:

«أَحْسَن نَوْع لِلْحَرِيْق السُّنُط لأَنُّو بِدِّي نَار كَتِيْرَه بَعَدُو الطَّلِح بَعَد الطَّلِح تَانِي بِجِي الكِتِر وتَانِي الهَشَاب



23

تشكيل المدرج برصف الطوب



24

تقفيل المدرّج

وَإِلْف الطُوب بَتَحْرِقُو بِي قُنْطَار»[18].

تُملأ الفراغات بشرائح تسمى (التَحْشِيَة)؛ لتساعد على اشتعال النار ومعها (القَرْقَف) الذي يساعد على الحرق، بعد ذلك يتم بناء جدار خارجي من الجهات الأربعة للعقد بمقدار طوبة وتترك فتحات العيون كما هي، ويسمى هذا الجدار (الرَّحَط) استناداً على إفادة الراوي حسن عبد الصادق الطيب المبارك الذي يقول:

«العَقِد دَا أَوَّل مَرْحَلَه لَمِّن تَجِي تَدَخُل الطُوب فِي الكُمِيْنَة بَعَد مَا يِنْشَف بِنْسَمِّيْهُو العَقِد والعَقِد دَا يَعْنِي المَنْطِقَه البِنْخُتَّها فِيو بِنْسَمِّيْهَا الرَّحَط بِتَعَقِد لِي حَد الرَّحَط وَلَمِّن تَبْنِي العَقِد دَا مِنْ بَرَّه بِي طُوْبَه وَاحْدَه الجُدَار دَا بِنْسَمِّيْو الرَّحَط»[19].

بعد اكتمال العقد والرحط تأتي مهمة ما يعرف بـ (العَرَبِجِيَّة) أو النَّقَّالَة وهم عمال مهمتهم نقل الطوب الأخضر من العنبر إلى الكمينة، ويكون عددهم أثنين، أما الأداة التي يستخدمونها لنقل الطوب فتسمى (العَرَبِيَّة)، (انظر الصورة رقم 21)، وكلما زاد عدد العربات زاد عدد العمال وذلك يتوقف على إمكانيات صاحب الكمينة المادية ويتم دائماً حمل خمسين طوبة[20].

عند بداية نقل الطوب من العنبر إلى الكمينة يأتي العربجية بـ (السُّقَّالَة) وهي عبارة عن خشبة طولها 4 أمتار وعرضها 20 سم وتوضع في إحدى زوايا عقد الكمينة؛ لتساعد عمال النقل على الصعود إلى أعلى العقد لرصف الطوب وبجانب مؤخرة السقالة على الأرض يبني ما يعرف بـ (العَدَّاد)، وهو مجموعة من الطوب يتم تكريسه، وعلى سطحه توضع مجموعة من الحجارة، ومن ثم تبدأ عملية الرصف، و بعد نزول العربجية بعد رصف طوب العربية أعلى الكمينة مباشرة يقومون برمي حجر من العداد على الأرض، وتستمر هذه العملية وذلك لحساب عدد الطوب في النهاية بعدد الحجارة، وكل حجر بخمسين طوبة، بحيث يتم ضرب عدد الحجارة في خمسين طوبة، وأول مدماك يوضع يكون بطول الطوبة ناحية العيون ويسمى (بَلَدِي)، ثم يوضع المدماك الثاني عكس المدماك الأول ويسمى (شَايْقِي)، (انظر الصورة رقم 22)، وتستمر هذه العملية بحيث يتم تشكيل مدرج الطوب في اتجاه السُّقَّالَة ليساعد على الصعود (انظر الصورة رقم 23)، حتى يتم عدد المَدَاوِيْك ثمانية عشر مُدْمَاكاً وهو الحد الأقصى لرصفها. وبعد ذلك يتم قفل المدرج وذلك بوضع كمية من الطوب على سطح الكمينة، ومن ثم تبدأ عملية التقفيل من أعلى إلى أسفل، (انظر الصورة رقم 24) فبالتالي تكون عملية بناء الكُوْشَة (الكُمِيْنَة) قد اكتملت بالعدد المراد حرقه من الطوب وغالباً ما يكون عدد الطوب المراد حرقه مائة وعشرين ألف طوبة، وبعد اكتمال الكُوْشَة (الكُمِيْنَة) يتم ردمها بالزبالة من أعلى وتسمى (الكَفْيَة)، ثم يتم تغليفها بما يعرف بـ (الدَّوْرَانْ)، وهو جدار من كُسار الطوب الأحمر بحيث


25

الدَّوْرَان


26

مسح الدوران بطينة الرقينا

يتم بناءه من أسفل إلى أعلى حول جدار الكمينة، (انظر الصورة رقم 25)، ومن ثم يتم مسح هذا الدوران بطين معين يسمى (الرُّقِينَا)، وهو عبارة عن رملة حمراء اللون لزجة بعض الشيء، وتخلط معها نسبة من الرمل الأبيض، حيث يتم مسح الدوران من أسفل إلى أعلى الكوشة (الكَمِينَة)، حتى تتم تغطية كل الفتحات تماماً، (انظر الصورة رقم 26)[21].

بعد اكتمال بناء الكمينة بصورتها النهائية ومسح الدوران يأتي (الحَرَّاق) للاستعداد لمرحلة الحرق (الحُرُق)، ويقوم بوضع ما يعرف بـ(الوَلْعَة)، وهي عبارة عن مجموعة من (شَوَّالاَت الخَيْش)، جوالات بالية وشقائق الحطب و(القَرْقَف)، كل هذه الأشياء يقوم بتوزيعها على (العِيُون)، ثم يحضر باقة من الوقود ويقوم بصبها على (الوَلْعَة) بعيون الكُوْشَة (الكَمِيْنَة)؛ لتساعد على الاحتراق ثم يبدأ بالعين الأولى ويقوم بإشعال النار فيها باستخدام الكبريت، ويحمل في يده عوداً ولحظة إشعال النار في العين الأولى يأخذ قطعة من الجوالات، ويقوم بلفها في العود الذي يحمله، ويبلله بالوقود ويشعل فيه النار ويستخدمه لإشعال النار في بقية العيون بالكَمِيْنَة (الكُوْشَة)، ودائماً ما يكون إشعال النار بالعيون في اتجاه حركة الهواء، كما أن تصميم الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) يكون في هذا الاتجاه وهو شمال جنوب وذلك حتى يتم تحريك النار بواسطة الهواء لتصل إلى فتحات العيون بالجانب الآخر من الكُوْشَة (الكَمِيْنَة)، (انظر الصورة رقم 27)،


27

الحريق والوَقْدَة

وبجانب الكُوْشَة (الكَمِيْنَة) يتم إحضار عشرين قنطاراً أو ثلاثين قنطاراً من الحطب وتوضع لتستخدم في المساعدة على الحرق، وذلك بإضافتها داخل العيون كلما قلت النار بداخلها، وتسمى (الوَقْدَة)؛ وذلك للتأكد من أن النار انتقلت إلى الطوب ويقول الراوي عبد العظيم علي الظريفي هنا:

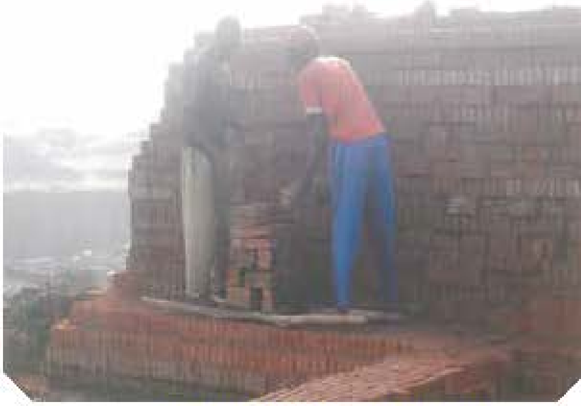
«الكَمِيْنَة العَقِدْ اللَّيْلاَ بِشِيْل أَرْبَعِيْن خَمْسِيْن سِتِّيْن عَلَيْ حَسَبْ الحَجِم بِتَّاعَا بَعَد دَاكْ بِنْجِيْب لِيْهَا عِشْرِيْن تَلاَتِيْن قُنْطَار دِي إِسِمَا الوَقْدَه البِوْقِدُو بِيْهَا بِنْحَرِّك بِيْهَا النَّار عَشَان تَوْقَدَا بِيْهَا»[22].

بعد اشتعال الحطب داخل العيون ويتحول إلى جمر مع القرقف وشقائق الحطب تكون النار قد انتقلت إلى المدماك الأول أعلى العيون، وفي هذه اللحظة يظهر الطوب في شكل جمر - أيضاً - أحمر



28

كَهْرَبَت الكَمِينْة



29

استخدام العربية لإخراج الطوب الأحمر

اللون وهذه نتيجة طبيعية لاحتوائه على الزبالة وهنا يقال: إن الكَمِينَة أو الكُوشَة (كَهْرَبَت)، (انظر الصورة رقم 28) وهنا يوضح الراوي حسن عبد الصادق معنى كَهْرَبَت قائلاً:

«كَهْرَبَت الكَمِينَة لَمّن نَارَا تَبْقَا حَمْرَا وُتَمْسِك فِي الطُّوب وُبِتَعْرِف بِيها إِذَا دَايْرا حَطَب وَلاَّ مَا دَايْرَا لَوْ لِقِيت الطُّوب جُوَّا بِقَا نَار بِتُوَقُّف هِنا تَارِك بِتْقُوْل الكَمِينَة دِيْ بِتْفُوْر»[23].

تستغرق هذه العملية حوالي ست ساعات أو يوماً كاملاً، وهذا يتوقف على حركة الهواء، وفي هذه اللحظة يقوم الحراق بقفل عيون الكمينة من الجانبين الشمالي والجنوبي بالطوب ومسحه بطين الزِّقِيْنَا هذا الكي؛ ترتفع النار إلى أعلى الكَمِينَة، حيث إن المُدْمَاك أعلى العيون يحرق المُدْمَاك الذي يليه، ويستمر الحرق هكذا داخل الكَمِينَة أو الكُوشَة حتى يصل إلى آخر مُدْمَاك ومنه إلى الكَفْيَة وتستغرق هذه العملية مدة ثلاثة أو أربعة أيام، وهنا يتغير لون زبالة الكَفْيَة أعلى الكَمِينَة أو الكُوشَة إلى اللون الأبيض، وحينما يظهر هذا اللون يقال: إن الكمينة (شَابَتْ)، وهذا المعنى ذكره الراوي الزبير الجيلاني بابكر باعو قائلاً:

«لَغَايَةْ مَا تَنْجَضْ الكَمِينَة فِي آخِر حَاجَه فُوق بِقُوْلَك شَابَتْ يَعْنِي طَلْعَتْلَهَا شَيْب أَبْيَض كَدِي وُمَعْنَاهَا خَلاَص دَا بِكُوْن النَّار وَصَلَتْ آخِر حَاجَه فُوق وُبِتَعْمَل بَيَاض»[24].

هذا يعني أن الطوب الذي بداخلها قد تم حرقه تماماً، وهنا تترك الكَمِينَة لمدة يوم آخر حتى ينقطع الدخان المتصاعد منها، وبعد انقطاعه يتم التأكد من أن الكَمِينَة قد انخفضت درجة حرارتها بحيث يمكن فكها وهنا يقول الراوي أحمد عبد الرحمن الحاج:

«لَمّنْ إِطْلَعْ الدُّخَانْ دَا بِيْ فُوق الْكَفْيَه وُتَشُوْفُو خَلاَص مَعْنَاهَا اَكَلَتْ النَّار الزُّبَالَه الِّيْ فُوق تَانِي بِتَاخُد يَوْم وَالتَّانِي بِتَبْرُدْ حَتَّى بَعَد دَاك إِجُو إِقْشُرُوْهَا»[25]. وتستغرق هذه العملية حوالي أربعة أو خمسة أيام.

6 – المرحلة النهائية:

في هذه المرحلة يتم فك دوران الكوشة أو الكمينة عن آخره بكل جوانبها بواسطة العَرْبَجِيَّة أو النَّقَّالَة الذين يكونون في غاية الاستعداد لإخراج الطوب بعد حرقه وذلك بإحضار العَرَبِيَّة لحمل الطوب والعَتَلَة والشَّاكُوْش ليساعدا على فك الطوب الذي يكون ملتصقاً بعض الشيء بفعل الحرق، وبعد فك الدوران تترك لبعض الوقت للتأكد من انخفاض درجة حرارة الطوب تماماً، وفي هذه الأثناء يقوم العَرْبَجِيَّة بنظافة وتسوية ما يعرف بـ (الأَبْرَاجْ)، وهي المكان الذي يتم فيه رصف الطوب المحروق لعرضه وحفظه بعد تصنيفه، عبارة عن مساحة من الأرض جوار الكَمِينَة أو الكُوشَة مُخصصة لإخراج الطوب، ويطلق على هذه العملية (تَبْرِيْج الطُّوْب)، وقام بشرحها الراوي الزبير الجيلاني بابكر باعو قائلاً:


30

الطوب الأحمر


31

الطوب الأصفر

«بَعْدْ مَا فَكُّو الكَمِيْنَه بِطَلَّعُو الطُّوْبْ بَرَّه وُبِرُصُّو فِي أَبْرَاجْ بَعَدْ مَا فَتَحُو الكَمِيْنَه بِنْدُوبِي أَلِفْ أَلْفَيْن تَلاَتَه لَغَايَة عَشَرَه تَالاَفْ بِقُوْلُو إبْرْجُو إخْتُو بُرْجْ يَعْنِي إعَلُو إطْلَع خَمْسِيْن سِتِّيْن سَبْعِيْن اَلِفْ إكُوْنَنْ بَرَّه الكَمِيْنَه»[26].

يبدأ العَرْنجِيَّة بفك الطُّوْب من الكُوْشَة أو الكَمِيْنَة بواسطة الأيدي ويتم ترحيله مباشرة بواسطة العَرَبِيَّة التي تكون إلى جوارهم، بحيث يوضع عليها مقدار (80 طُوْبَة)، (انظر الصورة رقم 29).

وبعد اكتمال عدد الطُّوْب في العَرَبِيَّة يتم حمله إلى البُرج ورصفه هناك، بحيث يتم تشكيل رصفة تحتوي على أربعة ألف طوبة، وتسمى (الدُّوْر)، وهذا العدد هو حمولة اللوري الذي يرحلها للتسويق، وتقسم الرصفة إلى ثمانية ريقان مفردها (رُوْق)، وكل روق به خمسمائة طوبة، يقول الراوي: حاج موسى محمد يعقوب:

«بِتَرْمِي القِشْرَة بِتَاعَتَا القِشْرَة دِي طَبْعًا أَلَمَنْ تَرْمِيْهَا تَانِي بِتَبْدَا فِيْهَا شُنُو شُغُلْ تَنْزِيل تَنْزُلاَ تَانِي طُوبْ أَحْمَرْ تَنْزُلاَ طَبْعًا تَانِي شِنُو بِتَرْمِيْهَا بِالدَّوْر طَبْعًا الدَّوْر دَا فِيْو خَمْسَه رِيْقَان كَبِيرَة الرَّوْق فِيْو تُمْنُوِيَّة»[27].

هذه الأبراج التي يتم رصفها تصنف على حسب نوع الطوب المنتج في الكوشة أو الكمينة؛ وذلك لأن الطوب بعد الحرق ربما يكون نوعين أو ثلاثة أو أربعة ويتوقف هذا على عملية الحرق الذي تلعب فيه حركة الرياح الدور الأكبر ومقدار الحطب ونوعه، هذه الأنواع هي: الطوب الأحمر الذي يعرف بـ (نِمْرَة 1)، والأصفر (نِمْرَة 2)، والبَلَجِي (نِمْرَة 3)، وأحياناً يكون هنالك نوع رابع وهو ما يعرف بالطُّوْب (الفُوْر)، (نِمْرَة 4)، وهذا يحدث إذا تعرض الطوب لدرجة حرارة عالية أكثر مما يجب بفعل الحرق وأحياناً أخرى إذا كانت نسبة الزبالة في الطين كبيرة وهنا تزيب الطوب ويكون المنتج طوب فور.

نجد الطوب الأحمر دائماً وسط الكُوْشَة؛ وذلك لأن النار دائماً تتصاعد إلى أعلى ولذا يتم حرق الطوب وسط الكُوْشَة بشكل جيد، أما الأطراف فربما لا تصلها النار بالمستوى المطلوب؛ لذلك يكون لون الطوب أصفر، وأحياناً بَلَجِي وذلك في حالة تعرضها للهواء كما يوجد الطوب البلجي – أيضاً – في العَقِدْ أسفل الكَمِيْنَة؛ لأن النار دائماً تتجه إلى أعلى وغالباً ما تكون الثلاثة مَدَاوِيك أسفل الكُوْشَة من الطُّوْب البَلَجِي.

يقول الراوي الزبير الجيلاني في هذا الخصوص: «الطُّوْب البَلَجِي بِيجِي تَتِيْجَة لِي أَوَّلْ حَاجَة الجِدَارَات دِيْل إذَا الهَوَا ضَرَبْن بِطَلَّعَن الطُّوْب بَلَجِي نِمْرَة إتْنَيْن العَقِد دَا التُّجِت دَا زَاتُو مَحَل النَّار التُّجِت دَا مَرَّات النَّار بِتَمِش يَا فُوْقْ مِنُّو الكَمِيْنَة مَا بَتَاكُل نَار بِتَخَلِّي التَلاَتَة مَدَامِيْك دِيْل بِتْكُون بَلَجِيَّات أَيْ دَا البَلَجِي»[28].

يتم تصنيف هذه الأنواع من الطوب في الأَبْرَاج، الأحمر والأصفر والبَلَجِي والفُوْرَان وجد وذلك للتسويق


32

الطوب البلحي


33

الطوب الفور

وكل نوع له سعر يختلف عن الآخر، (انظر الصورة رقم 30، 31، 32، 33).

هنالك نوع آخر وهو الطوب (الكُسَّار) والذي يتعرض للكسر داخل الكُوْشَة وهذا يحدث إذا تم فك الدوران قبل أن تنخفض درجة حرارة الكُوْشَة، وهذه نتيجة طبيعية؛ لأنها تتعرض للهواء قبل أن تقل حرارتها تدريجياً؛ لذلك يحدث التكسير في طوب الأطراف، كما يحدث - أحياناً - أثناء الفك أو الترحيل من الكُوْشَة إلى الأَبْرَاج وهذا النوع من الطوب يتم تصنيفه - أيضاً - ويوضع في أكوام ويقوم بعض من العمال بمهمة تكسيره بالشَّاكُوْش لأجزاء صغيرة ويباع لاستخدامه في ما يعرف بـ (الخَافْجَة) التي تستخدم في ردم الأسقف بعد خلطها مع الإسمنت بدلاً عن الخرسانة، كما تستخدم في الردميات أو ما يعرف بالمَصَّاصَات لامتصاص مياه الصرف الصحي، وتستخدم - أيضاً - في البناء إذا كان عبارة عن طوب تم كسره إلى نصفين بالتساوي وهذا النوع يتم بيعه بسعر أقل. (انظر الصورة رقم 34).

تقسيم زمن العمل في اليوم (الرُّوتِيْن اليَومي) والإنتاج

يبدأ الموسم أواخر شهر أكتوبر وبداية شهر نوفمبر ويستمر حتى نهاية شهر يونيو وخلال هذه الفترة تكون فترة الموسم سبعة أشهر وخلالها يستمر العمل دون توقف إلا أيام الراحة.

يبدأ العمل دائماً بداية اليوم الساعة الثانية صباحاً لإنتاج حوض الطين الذي يتم تجهيزه عصر اليوم السابق، ويقسم هذا الحوض إلى جزءين وكل جزء يقسم إلى نصفين، وكل نصف يسمى (الجَرَّة) حيث يتم تجهيزها ونقلها إلى الأسطى في الطريزة حيث يبدأ العمل فيها حتى الساعة الثامنة صباحاً، ويستمر العمل في (الجَرَّة) الثانية حتى زمن الإفطار حيث يتوقف العمال عن العمل لمدة ساعة لتناول وجبة الإفطار، ويسمى إنتاج هذا الجزء من الحوض (فَرْدَة صَبَاحِي) التي تنتج حوالي ألفين ونصف طوبة[29]، وبعد تناول وجبة الإفطار يقوم العمال بمواصلة العمل في الجزء الثاني من الحوض الذي يسمى (فَرْدَة الضُهْرِي)، والذي يقسم أيضاً إلى نصفين حيث يبدأ العمل في الجرة الأولى من الفردة الثانية حتى صلاة الظهر وبعد الظهر يأخذ العمال قسطاً من الراحة وأثناءها يتناولون وجبة الغداء في فترة ساعة، ثم يتواصل العمل في الجرة الثانية حتى صلاة العصر، حيث يتم إنتاج ألفين ونصف طوبة أخرى وبذلك يكون إنتاج الحوض الكلي خمسة آلاف طوبة في اليوم، وبعد صلاة العصر يقوم الأسطى والطبلنجية بكسر حوض جديد وطرحه وخلطه مع الزُّبَالَة (رَوَثْ الحيوانات) وسقايته بالماء؛ وذلك لإعداده وتخميره للعمل فيه في اليوم التالي حيث يتم الفراغ من تجهيز هذا الحوض


34

تكسير مخلفات الطوب (الخافجة)

حتى صلاة المغرب، وهنا يتوقف هذا العمل في الفترة المسائية والتي تعتبر فترة راحة العمال الأساسية وذلك حتى يستطيعوا مزاولة العمل في اليوم التالي[30]: لإنتاج حوض آخر وبعد إنتاج الحوض الثاني في اليوم التالي يتوقف العمل لمدة يوم وذلك لأن الفروش تكون قد امتلأت بالطوب وحتى يتم جفافه ورفعه إلى العنابر لتهيئة الفروش لإنتاج جديد، ويستمر العمل هكذا: يومين إنتاج واليوم الثالث راحة حتى يتم إنتاج عشرة حيضان في مدة أقصاها أسبوعين، ثم يتوقف العمل بعد محاسبة العمال بأخذ أجورهم مقابل إنتاجهم في فترة الأسبوعين من العشرة حيضان والذي يكون مدوناً في كراسة خاصة بذلك، وهنا يقول العمال اليوم (قَطْع الحِسَاب)[31]، وبعد ذلك يأخذ العمال إجازة عن العمل لمدة ثلاثة أيام، وبعدها يتواصل العمل ثانيةً لمدة خمسة عشر يوماً أخرى لإكمال الشهر وهذا يعني أن الإنتاج يكون بمقدار أربعة حيضان في الأسبوع والتي تنتج عشرين ألف طوبة للطريزة الواحدة، فخلال الشهر يكون الإنتاج لمدة ثلاثة أسابيع ويقدر باثني عشر حوضاً وهذه تنتج ستين ألف طوبة للطريزة الواحدة وفي حالة وجود طريزتين كحد أدنى في الكمينة يكون الإنتاج حوالي مائة وعشرين ألف طوبة وهنا يمكن للتاجر أن يقوم ببناء كمينة بمائة وعشرين ألف طوبة وعمل حرقة واحدة في الشهر[32].

يمكن أن نقدر حجم الإنتاج للطريزة الواحدة كالآتي:

الزمن	الإنتاج
في اليوم	5000 طوبة
في الأسبوع	20000 طوبة
في الشهر	60000 طوبة
في الموسم	420000 طوبة

بالتالي يمكن القول إن حجم الإنتاج للطريزتين في الموسم إذا كان التاجر يمتلك طريزتين على الأقل هو: 840000 طوبة.

عليه يمكننا أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق في الموسم وذلك بعدد التجار والذي يقدر بـ (272 تاجر) كما ذكر رئيس اتحاد أصحاب الكمائن قسم السيد عمر[33]. حيث نجد أن أقل تاجر في المنطقة يمتلك طريزتين كحد أدنى وعليه يمكن أن نحدد عدد الطرابيز بـ (544 طريزة).

عليه يمكن أن نقدر حجم الإنتاج بمنطقة الجريف شرق بعدد الطرابيز كالآتي:

الزمن	الإنتاج
في اليوم	2720000 طوبة
في الأسبوع	10880000 طوبة
في الشهر	32640000 طوبة
في الموسم	228480000 طوبة

هنالك عوامل تؤثر في حجم هذا الإنتاج يمكن أن تلخص من خلال ما ذكره الراويان عبد العظيم علي الظُريفي[34]، وحسن عبد الصادق[35]، كالآتي:

- عدد العمال: لا بد أن يكون العدد مكتملاً في كل طريزة، فإذا نقص العدد ينعكس ذلك على الأداء.
- ارتفاع تكاليف المواد المضافة في الإنتاج (الحطب، الزبالة).



الثقافات المحلية في آدرار موريتانيا:

قراءة في الجذور و الأعراق

أ. أحمد محمد أمتير - كاتب من موريتانيا

تعتبر موريتانيا بلدا متعدد الثقافات، فالمجتمع الموريتاني هو نتاج التعاقب والتلاقح بين السود والبافور والبربر والعرب[1]. ويلاحظ الدارس أن المجتمع الآدراري ليس إلا مجرد نتاج للتفاعل المستمر عبر الزمن بين مختلف تلك الأجناس، التي استوطنت آدرار خلال فترات زمنية متلاحقة.

نشير هنا إلى أن ترتيبنا لتلك الأجناس الآنفة الذكر قد لا يكون بالضرورة حسب أقدمية تواجدها في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حاليا ولا في آدرار الذي هو موضوع دراستنا، أو إثباتا لتواجدها في ذلك الحيز بالأساس، فبعضها على الأقل لا يوجد عنه إلا ما ندر من الذكر- وعلى قلة المصادر التي تناولته فإنها تثير من التساؤل والجدل أكثر من ما تقدمه لنا كحقائق علمية - والحال هنا ينطبق على البافور[2] كما أن العصور الحجرية لم تجر حولها بحوث أثرية جادة - بإستثناء

كومبي صالح وتكداوست ودراسة لم تكتمل في آزوكي – تلك البحوث التي يعول عليها كثيرا في فك طلاسيم الديموغرافيا الموريتانية بشكل عام وفهم أصول وجذور الثقافات الشعبية المحلية، أما الفترة الوسيطة فقد وردت فيها بعض الإشارات من طرف الرحالة العرب حول السكان في الحيز الجغرافي المعروف بموريتانيا حاليا.

تنوه إلى بعض الملاحظات التي قدمها باحثون غربيون (برتغاليون) حول المجتمع خاصة في آدرار وذلك أثناء فترة تبادلاتهم التجارية مع المنطقة.

عرفت آدرار تعاقب مجموعات بشرية خلال فترات زمنية غابرة، حيث شهدت المنطقة تواجد بشري منذ ما قبل التاريخ (حوالي مليون سنة)، وتشير النقوش الصخرية المنتشرة في مواقع أثرية متعددة (البيظ، الغلاوية...) إلى وجود بشري في تلك الربوع منذ آلاف السنين، هذا من جهة ومن جهة أخرى تبرز الحفريات والأعمال الأثرية المنجزة – رغم قلتها – تواجدا بشريا في مناطق مختلفة من آدرار في فترات متقدمة من الزمن، فمثلا تم اكتشاف قبور ترجع إلى آلاف السنين لأشخاص دفنوا في وضعية الجلوس في منطقة الغلاوية في ولاية آدرار، وتشير الدراسات إلى أن تلك القبور تعود لفترة السابقة على دخول الإسلام للمنطقة، وهو ما يؤكد فرضية وجود ثقافات آدرارية موغلة في القدم.

رغم قلة الكتابات التي تناولت الثقافات المحلية وتاريخها في آدرار إلا أنها تعطينا بعض الإشارات الهامة على وجود مجموعة من الثقافات التي تلاحقت وأنتجت لنا المجتمع الآدراري في صورته الحالية.

عرفت آدرار عدة ثقافات بدءا بثقافات العصور الحجرية مرورا بالبافور والبربر فصنهاجة[3]، ثم الهجرات العربية وما جلبته من نمط ثقافي لا تزال شواهده جلية في المجتمع الآدراري حتى يوم الناس هذا![4].

ويمكن إجمال أهم مميزات و خصائص تلك الثقافات من خلال:

ثقافات العصور الحجرية

تظهر الرسوم و النقوش الصخرية المنتشرة في مواقع كثيرة في ولاية آدرار آثار ثقافات متنوعة شهدتها المنطقة في العصور الحجرية المختلفة، فمن خلال تلك الرسوم والنقوش في مواقع مثل البيظ و الغلاوية. يمكن أن نستنتج أنماط الثقافات السائدة آنذاك.

إن الدارس لثقافات العصور الحجرية في موريتانيا يجد الكثير من الصعوبات حيث لم تنجز دراسات معمقة حولها إلا أن هنالك بعض الدراسات لمواقع في آدرار أما مناطق البلد الأخرى فلم تحظ إلا بالنزر القليل من البحث «فالدراسة لم تشمل بعد إلا بعض المواقع وبصفة سطحية منها مواقع في شمال آدرار، وإن كانت الأخيرة حظيت باهتمام أكبر أما الآثار في باقي البلد فلا يوجد عنها في الغالب إلا بعض الإشارات ولم تحظ مناطق كثيرة في الشمال والشرق بأكثر من مرور الكرام»[5].

إلا أن هنالك مساهمات لمؤلفين مثل: روبير فيرني، تيودور مونو، ريمون موني، ب.بيبرسي، ج.ف.باستي وبوبه ولد محمد نافع ومحمد ولد ختار حول الحجري القديم غير أن هذه الأبحاث تبقى نتائجها محدودة وذلك لسببين[6]:

- كون جل القطع الأثرية وجدت صدفة والنشر حولها نادر
- فقدان الطبقة القابلة لتوظيف وهو ما يحول دون إمكانية التأريخ

ضف إلى ذلك أن معظم هذه الدراسات تقتصر على تصنيف الأدوات وقد توصل بعض الباحثين إلى أن الإنسان القديم كان يسكن في أغلب الأحيان بجوار المناطق المائية (البحيرات والأنهار) وليس ببعيد من مصادر صناعته الحجرية (مقالع الكوارتزيت الصلبة الكامبرو - أردوفيسية CAMBRO-ORDOVICIENNE) التي أنجزت منها أدواته.

مواقع تحتوي اليوم الكثير من المنقولات الأثرية التي صنعت في فترات مختلفة، فالإنسان قد استوطن تلك الصحراء منذ فترات متقدمة، وتشير الآثار التي وجدت إلى ثقافات متعددة كالآشولية [7] والمستيرية والعطرية[8].



2

الأجراس الصخرية (المعارظ)



3

فؤوس حجرية (أكويديم الذيب)

وقد استعمل الإنسان القديم الحجارة في صناعة جل أدواته فآثار الحجري القديم منتشرة في كل مناطق البلد من الأزرق قرب أزويرات حتى هضاب آفلة وإن كانت تتركز أساسا في منطقة «أتراب الحجرة» وفي مناطق منها أساسا كمنطقة الباطن في آدرار[9].

فالإنسان القديم قد استخدم الحجارة من أجل صناعة معظم أدواته، فصنع منها أدوات الطحن «الرحي» و«الصفية» وأدوات القطع كالفأس الحجري «أكويديم الذيب»[10] وأدوات القنص «كبوشريك». كما استخدم الخزف في فترات لاحقة حوالي 5000 ق.م.[11]، وهو ما سمح له بتخزين الماء والحبوب وطبخ الأطعمة، وبذلك حد من تأثير الطبيعة عليه.

إن هذه الأدوات وغيرها منتشرة في مواقع مختلفة في جميع مناطق الوطن ففي آدرار موقع البيّظ - الذي وصفه تيودور مونو بأنه يحتوي على ما يحمل أربع عربات قطار من الآثار[12] - والغلاوية، وليست هذه المواقع إلا نماذج بسيطة على ما تحتويه الصحراء من كنوز أثرية تحتاج الكثير من البحث والسبر والحفر والتنقيب.

1 - ثقافة العصر الحجري القديم (LE PALÉOLITHIQUE):

يعد العصر الحجري القديم من أقدم العصور البشرية إن لم يكن أقدمها على الإطلاق فكما تشير الدراسات قد بدأ قبل 1.000.000 سنة من الآن[13]،

وقد عرف عدة ثقافات مثل الآشولية والمستيرية والعطرية وثقافات أواخر الحجري القديم، فآثار هذه الحقبة منتشرة في العديد من مناطق موريتانيا ومن أهمها منطقة الباطن في آدرار، حيث توجد مقالع الحجارة (كوارتز، كوارتزيت، سيلكس) التي كان الإنسان القديم يسكن بالقرب منها نظرا لعدم قدرته على الانتقال بعيدا، كما أنه كان يسكن في جوار المناطق الرطبة (بحيرات، أنهار) ويرجح بعض الدارسين على أنه استعمل أدوات خشبية إلا أنه لا توجد آثار تساند ذلك الادعاء، ولعل أهم ما ميز الفترة الآشولية[14]:

- الفؤوس ذات الوجهين (BUFACE).
- الفؤوس الكبيرة البدائية (LES GRAND HACHEREAUX).

ثم تلت تلك الفترة ما يعرف بالفترة العطرية التي تمتد من حوالي (90.000 حتى 20.000 ق.م) وقد كان الإنسان فيها يحترف الصيد والجني في آدرار، وكانت أدواته الحجرية أشد صقلا من سابقتها لينتهي العصر الحجري القديم بجفاف طويل من حوالي (20.000 حتى 10.000 سنة قبل الآن).

1 - آثار الحقبة الآشولية وثقافتها:

تعد الحقبة الآشولية من أقدم حقب العصر الحجري والأدوات المصنوعة خلال هذه الحقبة منتشرة في الكثير مناطق موريتانيا، فحيثما وجدت بيئة مناسبة

لذلك (حجارة لكوارتزيت، كوارتز، سيلكس، والماء) توجد آثار الحقبة الآشولية وخاصة مناطق الشمال ومن ضمنها آدرار الذي يمتاز بوجود الصخور والجروف والهضاب والتلال (أظهر آدرار، تكل، أنترازي، أريشات) وفي الغالب لا توجد مناطق تدل على استقرار طويل للمجموعات البشرية إلا أنه هنالك مواقع ضخمة يمكن أن تكون عرفت استقرارا بشريا معتبرا كمنطقة البيّظ التي كانت يوجد فيها آلاف القطع الأثرية[15]. «إن المواقع مع تباينها تظهر في الغالب آثار تجمعات سكنية محدودة نظرا إلى نمط حياة القناصة الرحل، ولكن توجد أيضا مواقع ضخمة من المحتمل أن تكون الإقامة قد طالت بها ومن هذه المواقع الأزرق جنوب أزويرات ومنطقة البيّظ و آدرار عموما، وحمدون جنوب أطار»[16].

2 - آثار الحقبة العطرية وثقافتها:

تغطي آثار الفترة العطرية شمال البلاد من الأزرق مرورا بآدرار حتى الجزء الشمالي الشرقي من المجابات[17].

وقد درس جل الباحثين القطع المكتشفة التي تعود إلى تلك الفترة دون دراسة المواقع الأثرية المنتشرة بصفة شاملة وهو ما حد من نتائج تلك الدراسات، ويعد خط العرض 20 [18] شمالا الحد الجنوبي لآثار هذه الحقبة، ولعل ميزة الصناعة الحجرية في الفترة العطرية أنها تعبير إفريقي عن الفترة المستيرية كما أنها امتداد للفترة الآشولية وأدوات هذه الحقبة من صنع الأمو سابينس (HOMO SAPINES) ومن أدواتها[19]:

- الأدوات ذات الساق (محكات، خراطات، مثاقب، حراب).
- الفؤوس (صنف الفؤوس الصغيرة).

ويري البعض أن الفترة العطرية بدأت في حدود 90.000 سنة وانتهت في حدود 20.000 سنة قبل الآن.

2 - العصر الحجري الحديث (LE NÉOLITHIQUE):

لقد مرت الصحراء بفترات تحول مناخي عديدة، حيث عرفت فترات رطبة تتبعها فترات جفاف وكان من أطول تلك الفترات فترة الجفاف التي صاحبت أواخر الحجري القديم من (20.000 حتى 12.000) غير أن الحياة بدأت تعود للصحراء في حدود 10.000 سنة قبل الآن وهو ما عرف بالعصر الحجري الجديد الذي استطاع الإنسان فيه أن يكون أكثر تحررا من عوامل الطبيعة واستقر في مناطق كان يستحيل عليه الاستقرار بها «كوران» في آدرار مثلا.

وقد بدأ الاستيطان أولا من المنطقة الوسطى الجبلية ليشمل باقي الصحراء في فترات لاحقة، وقد خلف الإنسان القديم الكثير من الآثار في المناطق التي استقر بها وخاصة تلك التي عرفت فترات استقرار طويل أو أعيد استغلالها من طرف مجموعات متلاحقة لتوفرها علي مقومات الاستقرار سواء كانت من مقالع الحجارة والماء أو المعادن التي تم استغلالها في فترات متأخرة كموقع «البيّظ».

يعد العصر الحجري الجديد في آدرار عموما من أغنى العصور من حيث صناعة المنقولات الأثرية، وقد استطاع الإنسان خلال هذا العصر أن يكون أكثر حرية في تنقله حيث لم يعد مرتبطا بمقالع الحجارة على خلاف ما كان عليه الحال في العصر السابق[20]، كما كان قناصا ثم صياد أسماك ومحارثم مارس الجني كما عرف تربية الحيوان[21] (في حدود 5.000 ق م)، ثم اخترع الخزف ذلك الاختراع الذي مثل فتحا كبيرا للإنسان يقول روبير فرني «إن الخزف بلا شك هو الذي يمثل التغيير الأكثر جذرية، علاوة على طبخ الأطعمة فإنه يسمح بتخزين الماء والأطعمة وحاجيات أخري غيرها» (وجد أثره مؤخرا حوالي 4.000 ق.م قرب أنواذيبو) ثم عرف الزراعة في تلك الفترة (3500 ق م)[22].

ومن أبرز الأدوات التي تمت صناعتها خلال هذه الفترة[23]:

- أدوات الطحن (الرحى، الصفية ...)
- بيض النعام المنقوش.
- الحراب على شكل برج إيفل تقريبا.
- الأدوات الحجرية الدقيقة.
- الأواني الخزفية.



4

كما أن النقوش والرسوم الصخرية في منطقة آدرار تبين نماذج من الأدوات التي كان الإنسان يستخدمها من أجل صيد الحيوانات الكبيرة (الفيلة، وحيد القرن، الزرافة...).

ثقافة البافور

لاتوجد الكثير من الكتابات التي تناولت هذا الشعب وثقافته، فجل الدراسات لا تقدم لنا نتائج موثوقة بقدر ما تحيلنا إلى فرضيات عن أصول البافور وتاريخ استيطانهم آدرار، وهي على أهميتها تبقى مجرد فرضيات قابلة للنقاش والتصويب حتى يتم القيام بدراسات أثرية ربما تقدم لنا إجابات أكثر دقة على تلك الفرضيات حسب ما يرى الباحث الفرنسي الراحل بيريبونت[24].

لا يعرف الكثير عن البافور هل هم سود أم بيض؟! ومهما يكن فمن المؤكد أنهم ليسوا مسلمين فعلى الأرجح إما مسيحيين أو يهود بل يذهب البعض إلى القول بأنهم ربما يكونوا وثنيين[25].

فمن خلال المراجع الأوروبية نجد البرتغالي دييغو كوميز (DIGO GOMS) الذي تحدث سنة 1482 عن «جبل آبفور» كما نجد الإسباني فالانتيم فيرنانديز (VALENTIM FENANDS) في وصفه للشاطئ الأطلسي بين سبتة والسينغال (1507-1506) يتحدث عن «جبل بافور» وفي كلتا الحالتين ينطبق الأمر على آدرار.

فثقافة البافور حسب إحدى الفرضيات والتي تدعمها بعض الشواهد المادية يوجد تناسق كبير بينها وبربر الشمال خاصة من حيث طبيعة السكن.

فالبافور يشيدون مساكنهم في الغالب من الحجارة وتكون مدافنهم مجاورة لأماكن مناسبة للزراعة (لكراير)[26] وهو ما يستنتج منه أنهم كانوا يزاولون الزراعة وتربية المواشي بإستثناء الإبل، هذا بالإضافة إلى غراسة النخيل في أماكن حصينة[27].

من خلال الفرضية الأولى والتي تنبني على شواهد مادية، يمكن ملاحظة بعض مميزات «عمارة البافور» من خلال مساكن من الحجارة شيدت في مواقع حصينة منفتحة على مناطق صالحة لممارسة الزراعة والانتجاع، ربما يكون تركيزهم على التحصين في البناء من أجل حمايتهم في وجه خطر خارجي؟!

الفرضية الثانية تقول بأن البافور ليسوا مسلمين بل أهل كتاب ويرجح أنهم مسيحيون ترجع أصولهم إلى الإسبان أو البرتغاليين[28]، ومن المسوغات القوية لأصحاب هذا الطرح ارتباط البافور بالكلاب حيث كانت عندهم مدينة إسمها «مدينة الكلاب» - من المرجح أن تكون «مدينة آزوكي» - تلك الكلاب التي كانت مدربة جيدا من أجل المساهمة في صد الأخطار الخارجية.

ويذهب البعض الآخر إلى أنهم قد يكون من فرقة الإباضية[29] (طائفة من الخوارج) قدموا إلى شمال


5

إفريقيا في فترات انتشار التيار الخارجي وخاصة في أواخره حيث من المرجح أن يكونوا قد تحصنوا في الصحراء وجبال آدرار فرارا بدينهم ومحاولة منهم لكسب أتباع جدد!؟

مهما يكن من أمر البافور وأوصولهم فإنهم من المؤكد أنهم أهل حضر، حيث تشير الثقافة المادية المتبقية حتى يوم الناس هذا إلى أنهم عرفوا التحضر فضخامة مقابرهم التي من أشهرها النصب التذكاري الكبير «المغليشي» القريب من «تنلبه» الذي ينسب إلى بافور نفسه، ونمط سكنهم الذي في الغالب يكون في جوار حقولهم الزراعية (لكراير)[30].

الثقافة البربرية والثقافة الصنهاجية

مع التحولات المناخية الكبرى التي عرفتها الصحراء بدأ السكان بالانحصار نحو مناطق البحيرات والبرك المائية، وقد استطاع الوافدون الجدد(البربر) أن يتكيفوا أكثر مع تلك العوامل الجديدة، وذلك من خلال تطويع معادن (النحاس، الحديد...)

ففي حدود **2800** إلى **2000** سنة قبل الآن أصبح البربر حاضرين بقوة في الصحراء، ويمكن الاستدلال على ذلك الحضور من خلال النقوش والرسوم الصخرية التي خلفتها تلك الحقبة[31]، وما مثلته من نمط ثقافي جديد[32].

سنتعرف على جوانب هامة من الثقافة البربرية من خلال الرسوم و النقوش الصخرية في موقع الغلاوية، موقع أبدعت فيه أنامل الانسان أشكالا من التعبير الفني أمد الباحث في يومنا بصور ثقافية نقشت على الصخر منذ آلاف السنين.

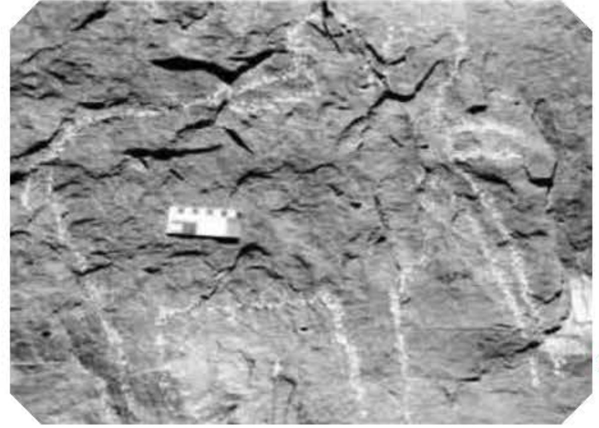
1 - موقع الغلاوية:

يقع موقع الغلاوية على بعد **150** كلم شمال شرق مدينة وادان[33]، ويعتبر من أهم مواقع الفن الصخري في ولاية آدرار، وقد تم اكتشاف هذا الموقع سنة **1935**م من طرف TRANCART وتم دراسته من طرف الباحث تيدور مونوا MONOD سنة **1936** - **1938**م[34].

يعتبر من أجود مواقع الفن الصخري في موريتانيا وذلك بسبب كثرة الرسوم والنقوش الصخرية فيه، كما تتميز رسومه ونقوشه بالدقة و الوضوح، حيث تعتبر من النوعية الجيدة مقارنة مع باقي مواقع الفن الصخري الموريتاني.

يستنتج من خلال الرسوم و النقوش الصخرية المنتشرة في موقع الغلاوية أن المنطقة كانت تعج بحيوانات لم تعد البيئة مناسبة لها، بسبب الظروف المناخية القاسية كالفيلة ووحيد القرن والأبقار...

يمكننا أيضا أن نستخلص أن المنطقة شهدت تواجدا بشريا معتبرا خلال الفترة البوفيدية تجسده


6

النقــوش والرســوم الصخريــة الكثــيرة الــتي تعــبر عن تلــك الحقبــة، كمــا أن المنطقة قــد عرفــت ثقافة صيد الحيوانات بطرق و وســائل خاصة تســتخدم فيها النبال والأقــواس، وتعتــبر الــبرك ونقــاط المياه المــكان الملائم للقيــام بتلــك المهمــة ويتضح ذلــك من خــلال الكمائن المبينــة في النقــوش والرســوم الصخرية [35].

و يمكن ملاحظــة الثقافــة البربرية من خــلال وجود رســوم لعربات تجرها الخيول، ينســبها البعض لشــعب «الجرمينــت»، ويعتقد أن «اللوبيين البربــر» هم أجداد صنهاجــة ![36] نشــير هنــا إلى أن بعض الدارســين، يرى أن صنهاجة ينتســب بعضهم على الأقل لعــرب الأمصار![37] ومع مطلع القــرن الأول الهجري بدأ الإســلام يدخل ربوع الصحــراء[38]، حيــث كان المد الإســلامي قد أخــذ طريقه في شــمال إفريقيــا مع عقبــة ابن نافــع، إلا أنــه لم يصل بصــورة فعلية إلى في فــترة حفيده عبــد الرحمن بن حبيب الفهــري، حيث حفر الآبــار في عموم الصحــراء وأصبحت الطريــق ســالكة أمــام التجــار والمهاجرين العــرب، ولم يكتمــل القــرن الثالــث الهجري حــتى انتظمــت القبائل الصنهاجية في الإســلام.

قرنــا بعد ذلك تأسســت حركة المرابطين التي أرســت دعائــم الاســلام شــمالا و جنوبا، علــى يد عبــد الله ابن ياســين الجــزولي، وقد امتد تأثــير المرابطين حتى اســبانيا حاليــا وحظي شــقهم الشــمالي بنصيب وافــر في المراجع على حســاب الشــق الجنوبي الــذي لا يوجد عنــه إلا النزر القليــل مــن الإشــارات وذلك منــذ منتصــف القرن 5هـ حتى القــرن 10هـ [39].

ومــن المؤكد أنــه بعد عــودة أبي بكر بن عمــر من رحلة إلى مراكــش جلــب معــه قضــاة و معلمــين مــن بينهم القــاضي الحضرمي الذي يقول ابن حــزم انه كان قاضيا في مدينة آزوكي[40]، وقد ســاهم أولئك القضــاة و المعلمين في ترســيخ الثقافة العربية الإســلامية.

الثقافة العربية (الحسانية)

لــم يقتصر الوجود البشــري في آدرار على فــترة البافور وصنهاجــة أو البربــر، بــل شــهدت تعاقــب مجموعات بشــرية مختلفــة، خــلال فــترات لاحقــة حيــث بدأت الهجرات العربية تدخل بلاد شــنقيط منــذ القرن7هـ[41]، ولم يكن هــم أولئك العرب كما يرى البعض نشــر تعاليم الإســلام في الصحراء بل كانوا في أغلبهــم ينحدرون من بني ســليم وبني هــلال الذيــن كانوا يمارســون الســطو على الحجيج حــتى تم نفيهم مــن شــبه الجزيــرة العربية[42]. وقــد بلغت تلك الهجــرات أوجها في القرنــين 14و15م[43].

شهدت منطقة آدرار اســتيطان العرب فيها بالإضافة إلى صنهاجــة - تقــول بعــض الروايات إنهم مــن أصول بربريــة)- [44] ليشــكلوا إضافة جديدة، تثري الفسيفســاء الثقافية و الاجتماعيــة الآدرارية.

عرفــت المنطقة بمكانتهــا العلمية الرائــدة، يقول اباه بن محمــد الأمــين اللمتــوني[45] (1330هـ) مــبرزا المكانة العلميــة الكبــيرة لبلــدة آدرارية صغــيرة «إن أكــثر بقاع الدنيــا علمــا آن ذاك تينيكــي ومصر»[46].

فقد كانت «أكصــور آدرار» منابر علم امتد إشــعاعها حــتى وصــل المشــرق، وعرفــت تلــك الحواضــر نهضة ثقافيــة كبــيرة خاصــة مــع قــدوم المرابطين»...يمكــن أن يــؤرخ لبدايــة تعاطــي تــداول العلــم مــع بــدء دولة المرابطــين، إذ اســتجلبوا المعلمــين وأقاموا الديــن بالقوة والموعظة، فترعــرع العلــم في أحضان المدن التي اســتولوا عليها كأودغســت وغيرها، أو التي تأسســت بعيد عهدهم كوادان وتيشــيت وشــنقيط، فقد كانت هــذه المدن تعج بالعلمــاء والمســاجد، عامــرة مزدهــرة بالثقافــة والعلم والنشــاط الاقتصادي الحيــوي»[47].

قسم المجتمع حسب بعض الدارسين أيام المرابطين إلى طبقات تقسيما وظيفيا لا سلاليا وتلك الطبقات هي:

- العرب (بنو حسان).
- الزوايا (المجموعة التي تهتم بالعلم والقضاء).
- اللحمة (المجموعات التي لم تحتمي لا بالقلم ولا بالسيف).

يرى البعض أن هذا التقسيم الوظيفي من أيام أبي بكر أبن عمر، إلا أنه تعزز بشكل كبير بسبب الحروب والنزاعات التي طرأت (حرب شربب)، وقد أضحى المجتمع «لا مكان فيه إلا لمن لا يحمل مهندا طريرا أو كتابا مطررا»[48]، و من ما يستدل به في الموروث الشعبي المثل الشائع «العيش ألا تحت الركاب والل تحت أكتاب»، ويعني ذلك أن الحياة الكريمة لا تكون إلى بسلاحي القلم أو السيف.

وقد أتم بنو حسان ما أسس له منذ القرن الأول الهجري من تعريب وأسلمة للمجتمع ووجدوا سندا من الصنهاجيين وانطلق تياران: تيار التعلم وله في الزوايا قوة ومدد، وتيار التعريب وله في بني حسان عدة وعدد[49]. حتى أمست الثقافة العربية الإسلامية هي السائدة في المجتمع واندثرت لغات مثل «لغة آزير» ولغة صنهاجة (أكلام أزناكة)[50] لصالح تيار التعريب.

ومع سقوط حكم المرابطين وتلاشي دولتهم تشتتت المدن وتفرقت المجموعات السكانية في الصحراء بحثا عن الأمن والمرعى، لكن ذلك لم ينقص من حبهم للعلم وتمسكهم به بل ظهرت المحاظر[51] أو مايسميه البعض بظاهرة «البادية العالمة» مشعل علم يضيء عتمة الصحراء.

نخلص إلى أن المجتمع الآدراري نتاج لثقافات متعددة، تعاقبت على الاستيطان في منطقة آدرار، تلك المنطقة التي شكلت مستقرا للإنسان منذ العصور الحجرية، ففي الباطن استقر الإنسان منذ فترات سحيقة وقد تكون إقامته قد طالت أثناء العصر الحجري في مناطق كالغلاوية والبيظ.

تلك المناطق التي تتوفر على مقالع الحجارة بكثرة، حجارة كانت عصب الحياة و أداتها الفاعلة، قبل أن يكتشف الخزف وتطوع معادن النحاس والحديد في فترات لاحقة.

يعرف آدرار بوجود «لكراير» مناطق وجد فيها «الإنسان البافوري» مبتغاه ومارس الزراعة وغراسة النخيل، بل ربما يكون أسس مدنا!

وقد شكل القرن الأول الهجري تاريخا فاصلا حيث بدأ الإسلام يدخل المنطقة، لكن دعائمه لم ترس على أسس صلبة إلا مع المرابطين في القرن **5** هـ، ووجدت فيه القبائل الصنهاجية ضالتها الروحية، ومع مطلع القرن **7**هـ بدأت القبائل العربية تستوطن المنطقة، وتنشر ثقافتها متحالفة مع الصنهاجيين الذين كان لهم السبق في ترسيخ دعائم الإسلام في الصحراء، فكان من النتائج المباشرة لذلك اندثار بعض اللغات (اللغة الأزيرية، لغة أزناكه...) وحلت اللغة العربية واللهجة العامية الحسانية محلها.

نخلص إلى أن آدرار موريتانيا شهدت منذ آلاف السنين تعاقب وتلاقح ثقافات مختلفة، خلفت إرثا ماديا عريقا كالمدن العتيقة (شنقيط، وادان) التي صنفت تراثا عالميا من طرف اليونسكو سنة **1996**م، والمواقع التاريخية العامرة بالمنقولات الأثرية والرسوم والنقوش الصخرية التي تعبر بأسلوب فني عن ثقافات بائدة، كما خلفت تراثا لا ماديا غنيا تجسده الحكايات والأساطير والمرويات الشفوية. التي تداخلت فيها الأسطورة بالحقيقية لتعطينا موروثا ثقافيا فريدا، تناغمت فيه ثقافات السود (غانا، أودغست) والبيض (بلاد المغرب). كما مدته روافد ثقافات شعوب وأمم تعاقبت على المكان عبر الزمن فأثرته وأكسبته تمازجا وتنوعا قل أن تجد له نظير، فثقافات العصور الحجرية لا تزال شواهدها ماثلة للعيان و ما تلاها من ثقافات بافورية وبربرية وصنهاجية و عربية، أكسبت آدرار فسيفساء ثقافية ثرية يمكن ملاحظتها من خلال الثقافة الشعبية الآدرارية.



الزخرفة في الزرابي التونسية
على المستوى الشكلي

د.سرور شطورو ميلاد - كاتبة من تونس

تُعتبر صناعة الزربية ذات النسيج المحفوف أو الزربية ذات الوبْر القائم من أهمّ الفنون التطبيقية فهي عمل يدوي ناتج عن خيوط متشابكة تفرز بالتقائها زخرفا وألوانا مجسّدة لأغلب العناصر المادية واللامادّية المحيطة بالإنسان. ويتجسد هذا الزخرف حسب مفردات تشكيلية تتكرر وتتماثل وهي ذات تنوع وانسجام بين الألوان فتتوازن مع مفردات أخرى مطابقة لها أو مناقضة لتؤسس وحدة كاملة تزين شريطا أو تؤثث ركنية أو إطارا. وتعتبر الزخرفة من أهمّ الفنون التشكيلية التي تكتسب من خلالها وعبرها معظم المنتجات الحرفية قيماً جمالية ونفعية، و«الوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خط متلاق أو أكثر تبعاً لنوعها وكل الأشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة ويمكن تقسيمها إلى نوعين: وحدات زخرفية هندسية ووحدات زخرفية طبيعية»[1]. لا يمكن الجزم بعدد أنواع الزخارف أو المدارس المنتمية إليها ولكن

سوف نحاول التطرق لتاريخ الزخرفة والتأثيرات الحضارية والثقافية والإيديولوجية التي مرّت بها في البلاد التونسية ومدى تفاعلها مع محيطها المحلّي والمتوسّطي والعالمي.

لقد حاولنا الاطلاع على أكثر ما يمكن من الكتب والمراجع التي تطرّقت لمواضيع الزخرفة وما يتعلق بها من الناحية التاريخية، ولأسس بنائها وتطوّرها، وسوف نذكر أهمّها: كتاب «قواعد الزخرف» لوين جونز، كتاب «الزخرفة المتعددة الألوان» لراسينيه، كتاب «الزخرفة عبر التاريخ» لوج أودزلي، وكتاب «المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور» لمحي الدين طالو.

و بما أنّ البلاد التونسية قد شهدت مرور العديد من الحضارات الكبرى والعريقة منذ القدم بدءا من القبصيّين والقرطاجيين ثم الرومان والوندال والبيزنطيين ووصولا إلى الحضارة الإسلامية التي نشأت بتونس (إفريقيّة) خاصة مع الدولة الأغلبية وتواصلت إلى الحكم العثماني بل هي تتواصل إلى اليوم. حينئذ، وضعت كلّ هذه الأمم بصماتها من فن وشعر وعمارة الخ. ولو أنّه كان من الصعب الحكم القطعي على أحداث العصر القديم وتأريخه، فإنّ الحفريّات وظهور علم الآثار قد بدأ يساعد في فكّ رموز الإنسان القديم واستخراج كلّ ما يتعلق به من التوقعات والنظريات إلى الجزم ليس بصفة قاطعة ولا رجوع فيها ولكن بعض قطع. الحياة القديمة بدأت في التلاحم والتشكل لتعطي مشهدا وإن لم يكن مكتملا لكنّه يساعد في فهم التراكمات الحضارية وتفسير تداخلها وتلاقيها مع حضارات إنسانية أخرى في أصقاع العالم البعيد.

وقد كانت الزخرفة شاهدا على الحضارات وركيزة من ركائز الفن لتنوع المحامل التي تتجول فيها باختلاف الأرضيّة التي تتشكل فوقها سواء كانت بناءا أو نسيجا أو خزفا أو معدنا أي سواء كانت محملا صلبا أو ليّنا أو رخوا فقد كانت تخضع لمبادئ فنية وأسس بنائية تشكلت وانصهرت منذ القدم لتظهر داخل تيارات ومدارس فنية حديثا. فالرسم والبناء التشكيلي ظهرا على الكهوف مع الإنسان الأول. أمّا في البلاد التونسية فقد ذكر الدكتور محمد حسين فنطر في كتابه الحرف والصورة في عالم قرطاج أنّ الإنسان التونسي قد اكتسب المهارات الفنية منذ القديم حيث «بيّنت الأبحاث أنّ للرسم وجودا في مختلف بقاع العالم البوني. فكان البونيّون يولون الصورة واللون عناية واعتبارا. فعلى سبيل المثال، تمّت معاينة رسوم في أوشاز كانت تُهيّأ قبورا عند اللوبيين وتُعرف تلك القبور المنقورة في الجرف وفي أضلع بعض الهضاب»[2].

يعرّف ابن منظور الزخرف كما يلي: «الزينة. ابن سيده: الزخرف الذهب هذا الأصل، ثم سميت كل زينة زخرفا. وبيت مزخرف وزخرف البيت زخرفة: زيّنه وأكمله وكلّ ما زوّق وزيّن فقد زخرف. والزخرف في اللغة الزينة وكمال حسن الشيء. والمزخرف: المزيّن والتزخرف التزيّن. والزخارف ما زيّن من السفن والزخرف: زينة النبات»[3]. أمّا المعجم الوسيط فيعرّف الزخرفة لغويّاً بقوله: «الزُخْرُف: الذهب. والزينة وكمال حُسن الشيء. وزُخرف الأرض: ألوان نباتها. وزخرف البيت: متاعه. وزُخرف القول: حُسْنُه بتزيين الكذب. الزخرفة: فنّ تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم وغير ذلك»[4].

وتعتبر الطبيعة وما فيها من مرئيات أساساً لكل زخرفة صحيحة، فهي وحي الفنان ومصدر إلهامه وخياله، ومنها يستمد أسسها ونظمها وعناصر تكويناته.

ويعرّفه عاصم محمد رزق في معجم مصطلحات العمارة والفنون الإسلامية كما يلي: «زخرف الشيء زيّنه ونمّقه، وزخرف القول: حسّنه بالكذب، والزخرف -جمع زخارف- الذهب، وتمام الحسن، وكل مموّه مزوّر، والزخرف من الأرض: ألوان نباتها، ومن الكلام: المرقش بالكذب، ومن الحشرات: جنس من نصفيات الأجنحة تعلو فوق الماء، ومن البيت: متاعه... والزخرفة: فن تزيين الأشياء بالنقش أو التطريز أو التطعيم ونحو ذلك. أمّا الزخارف في المصطلح الأثري الفنّي فهي النقوش التي يجمل بها البناء سواء كان في جص أو حجر أو رخام أو غيره، وقد حظيت هذه الزخارف في العمارة والفنون الإسلامية بعناية خاصة ومستمرة حتى بلغت شأوا كبيرا من الجودة والاتقان والتنوع»[5].

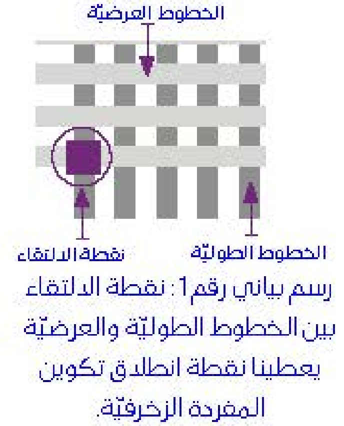
وأخـيرا، يعـرّف سـليمان محمـود حسـن الزخرفـة بقولـه: «من خـلال المفردة الزخرفيـة وهي الـتي يعبّر عنهـا «بالموتيـف» وهـي كلمة شـائعة الاسـتخدام في الفنـون التشـكيلية. وقـد أطلـق عليهـا البعـض كلمة تعبير أو عنصـر أو صيغة. ولعلّ أنسـب التعريفات لهذه الدراسـة هو الحركـة الزخرفية التي يكـون قوامها مفردة زخرفيـة محددة وهذه المفردة الزخرفيـة هي الخلية الأولى الـتي يتألف منهـا الكيان الزخـرفي، وهذا الكيـان الزخرفي يتأثـر بطبيعـة البنيـة أو التركيـب الـذي تتألـف منه المنظومـة الزخرفية. وهذا التركيب يخضـع لنظام تكراري لـه ملامح محـددة وله دلالـة رمزية خاصـة وقد يحافظ النظـام التكراري علـى الدلالة أثنـاء عمليـات الصياغة والزخرفة أو تختفـي هذه الدلالة بفعـل عمليات الاختزال والتقسـيم والمجاورة»[6].

لقـد اعتمدنـا في بحثنـا عـن تاريـخ الزخرفـة علـى عـدة مراجـع مـن أهمهـا «المشـهور في فنـون الزخرفة عـبر العصـور» لمـحي الديـن طالو، «الزخرفـة في الفنون الاسـلامية» لخالـد حسـين، «تاريـخ الفـن وأشـهر الصور» لسـلامة مـوسى، «الزخرفة عـبر التاريخ» لو.ج أودزلي، «تـراث الاسـلام في الفنـون الفرعيـة والتصوير والعمـارة» لزكـي محمد حسـن.

يقول محي الدين طالو: «عندما ألحّ على الإنسـان الأوّل حاجته إلى التجميل والزخرفة والتزيين، كان البديهي أن تكـون الطبيعة مصـدر وحيه وإلهامه، فاسـتوحى من بعـض ما يحيط بـه مـن مشـاهدها عناصـره الزخرفية وزين بها كهفه ووشـم جسـمه، ولم يخطـئ الفن طريقه حـتى إلى الشـعوب البدائيـة الـتي قطـن أهلهـا المغاور والكهـوف في كل قـارة من قـارات العالم، هذه الشـعوب الـتي خلعت علـى سـلعها وأدواتها وملابسـها ومختلف حاجياتها شـتّى ضـروب الزخرفـة والتزيين وقـد قصدوا بهـا التجميـل والتزويـق. وتعاقبـت علـى مـرّ العصور حضـارات مختلفة في معظم أرجـاء العالـم، واتخذت لها مظاهـر متمـيزة ومتعـددة، وتنوعـت فنونهـا الزخرفية تبعا لبيئتهـا ومقوّماتها. فمنها ما نشـأ هـذا الفن عندها وليـدا ابتكرتـه أذهانهـا وخلقتـه بيئتهـا، ومنها ما نشـأ عندها ربيبا اقتبسـته مـن جارات لهـا واحتضنته ورعته ليتماشى مـع ذوقها وشـعورها. واليوم فإن أظهـر ما يميّز الأمـم بعضها عـن بعض فنونهـا الزخرفية الـتي دفعتها إليهـا حاجتهـا الاجتماعيـة ومسـتلزمات كيانهـا، فهي الوسـيلة التي تنطـق بحياة الأفـراد وحياة المجتمـع، لأنها تشـمل كل دواعي الحياة، وتضفي معالمهـا على كل شيء. ففي كل بيـت لها أثـر، وفي كل غرض عليه منها مسـحة، وحيـاة الإنسـان كثـيرة المطالـب متشـعبة الأهـداف، والفنـون الزخرفيـة تتغلغل في كل مطلب وتسـري مع كل هدف مما يضفي علـى حياتنا الشـعور بالراحة والبهجة والسـرور، وتبعث في نفوسنا النشـوة والغبطة والرغبة في تـذوق الجمال»[7]. أما سـلامة مـوسى فيعتقد بـأنّ الفن الإسـلامي قد سـار في ثلاثـة اتجاهـات: الأول، الزخارف الهندسـية المتقابلة من أقـواس وخطـوط تتقابل فترتاح العـين إلى شـكلها الهندسي. والثـاني، الزخـارف الـتي تعـود في الأصـل إلى «باعث» من رسـم حيـوان أو نبات يعمـد الرسـام إليه فيطيـل في بعض أعضائـه. ثم يجعله يتقابـل مـع شـكل آخـر لا يختلف معـه فيحصـل على شـكل هندسي يمتـاز عن الزخـارف الهندسـية المحضة. أما النـوع الثالث، لمّا رأى المسـلمون ضيـق الميدان الذي يمكنهم أن يسـتخدموا فيه مواهبهم الفنيـة اضطرّوا إلى أن يجعلـوا من الخـط العربي فنّـا، فزيّنـوه وزخرفوه حتى صـار له جمـال خاص[8].

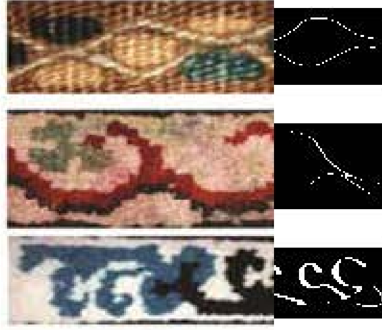
مكونات الزخرفة

«إنّ جـدار البنـاء ونسـيج النسّـاج، وهما مـن أقدم الصناعـات الـتي عرفتها الإنسـانية، يخضعـان دائما إلى مفهـوم المفردة بمـا توحي للصانـع بمبدأ عملـه والمنطلق الـذي يطبقه في فسيفسـائه وإبداعاته الفنية بأشـكالها وألوانهـا. فالنسـيج ليس الخيط بـل هو الخيـط مكرّرا بطريقـة «مفرديّـة» التركيـب، وحـتى التغـيّر طـارئ في مسـتوى أجزائـه محـدّد بالتغايـير في تطـوّر مختلف أقسـامه»[9]. إذن تعتمـد الزخرفـة في المنسـوجات عامة في تركيبهـا وتشـكّلها علـى «الشـبكيّة» وذلـك بالتقاء الخطـوط الطوليّة مع الخطـوط العرضيّـة. إذا تُوّج هذا الالتقـاء بعقـدة (في الزربيـة ذات الوبر القائـم) فيمكن تأويلـه إلى نقطـة أو «مفـردة» وإذا تُـوّج بخيـط صـوفي



رسم بياني رقم 1: نقطة الالتقاء بين الخطوط الطوليّة والعرضيّة يعطينا نقطة انطلاق تكوين المفردة الزخرفيّة.


عيّنة من الخطوط المنكسرة في الزرابي التونسية


عيّنة من الخطوط المنحنية في الزرابي التونسية

على طول المنسج (في الزربية ذات النسيج المحفوف) فيمكن تأويله إلى خط.

1 - الشكل الزخرفي البسيط:

النقطة:

تشكل النقطة أبسط اختزال للوحدة الزخرفية، ويمكن تمثيلها في المنسوج بالعقدة. كما يمكن تطويعها وتشكيلها هندسيّا لتفرز تعبيرا كدوائر أو مربعات.

الخط:

يُعتبر تنوّع الخطوط من أبرز الخصائص التشكيليّة للمنسوج التونسي بصفة عامة، فتجده بشتّى أنواعه وتغيّراته يستقيم ويميل مع خيوط السداة وينحني ويتمايل مع خيوط اللحمة ليتواشج مع الخيوط المتجاورة له ويتنافر في تعامله مع الألوان. وهكذا، تبدأ حكايته مع منسوجة لينتهي بنهايته. ويمكن اعتبار منطلق الزخرفة عامة متمثلا في أشكال هندسية مختلفة «وتتكوّن الزخارف الهندسية عامة من الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمجدولة والمتكسرة والمتموجة والحلزونية والمتعرجة، ومن المربع والمستطيل والمعيّن والمثلّث والدائرة، ومن الأشكال السداسية والثمانية والمتعددة الأضلاع والأطباق النجمية وغيرها»[10].

الخط المستقيم:

الخط المستقيم نوعان خط مستقيم أفقي وخط مستقيم عمودي، ونجده خاصة في الزربية ذات النسيج المحفوف ويكون مستقيما بشكل أفقي أو عمودي ونجده سميكا ورفيعا فيكون في شكل شريط، كما يمكن أن يكون هو الحاضر الوحيد في المنسوج. أمّا في الزربيّة ذات الوبر القائم فيمكن أن يشكّلا بالتقائهما معا إطارا.

الخط المنكسر:

نجده في تكوين «الشكل الزخرف» في جميع أنواع الزرابي عامة وهو خط معوج يغير مسار تنقله من نقطة إلى أخرى بشكل منتظم ومكرّر بشكل أفقي أو عمودي.

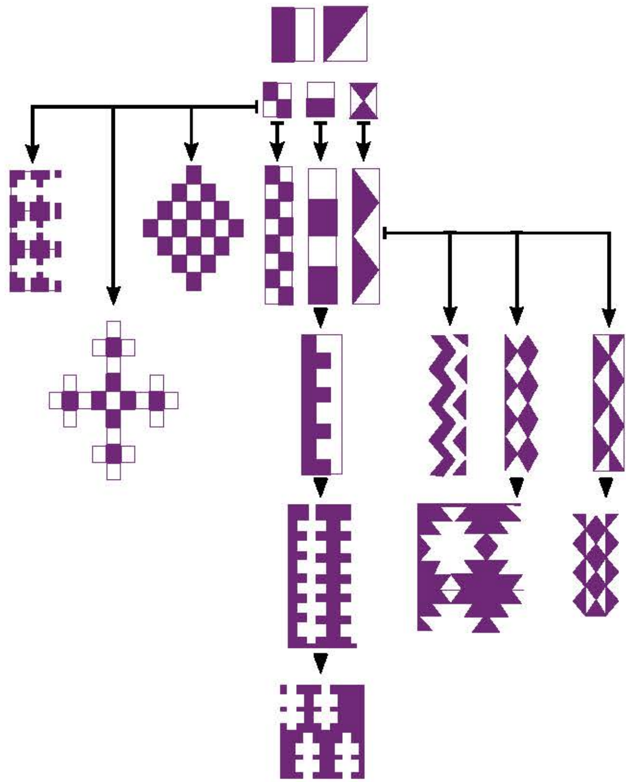
الخَطّ المُنْحَنِي:

نجد هذا النوع من الخطوط في الزرابي ذات الوبر القائم ويتجلى بصفة واضحة في زخرف «إيدو في إيد خوه».

2 - الشكل الزخرفي المركّب:

هو عمليّة تركيب لأكثر من شكل زخرفي بسيط ليتحوّل إلى شكل زخرفي مركّب ومعقّد، وهو مجموعة وحدات زخرفيّة. وتُعدّ عمليّة حصرها مستحيلة. إذا ما اعتمدنا نقطة الالتقاء بين الخطوط الطوليّة والعرضيّة كنقطة انطلاق تكوين المفردة الزخرفيّة البسيطة (مربع) مثلا وعملية تقسيمه في كل الاتجاهات يمكن أن يكون إطلاقا الى عملية بناء «الزخرف المركّب» (أنظر الرسم البياني رقم (2).

فالمثلّث، مثلا كمفردة أوليّة بسيطة، يصبح معيّنات ومسدسا متوازي الأضلاع، أما إذا قمنا بتكرار عمليّة بنائه تشكيليا بالتدرج العددي مع تغيير اتجاهه يصبح «مفردة تشكيلية مركبة».



رسم بياني رقم 2: مثال لتطور المفردة الزخرفية إلى وحدات زخرفية مركبة "



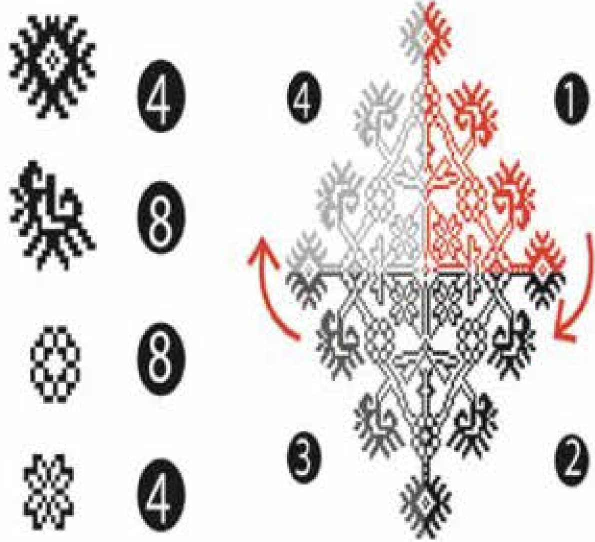
رسم بياني رقم 3: شكل زخرفي بسيط "مثلث" في عمليّة تكرار مع تغيير الاتجاه تجعله يساهم في بناء شكل زخرفي مركب

و«المفردة التشكيلية شكل بسيط يُنتج تكراره شبكةً من المفردات ويكون هذا التكرار حسب اتجاه أو اتجاهين أو عدة اتجاهات»[11]. وقد تتولّد وتتنوع التركيبات لتتشكّل في وحدة زخرفية مركّبة (انظر الرسم عدد7). ولكن، يبدو أنّه مع تطوّر الفن عند الإنسان وتأطيره داخل معاهد وجامعات وظهور مدارس وتيارات فنية مختلفة، أثّر ذلك في الشكل العام للزخرف الذي أصبح مركّبا ومعقّدا أكثر، فقد يتجاوز عدد الأشكال المكوّنة للزخرف الواحد ال 30 عنصرا (انظر الرسم عدد4).

ونجد في المعجم الزخرفي للزربية التونسية عددا كبيرا من نماذج الزخرف المرّكب والمعقّد وذلك في جميع أنواع الزرابي، ولكن يبقى شكل «الحضرة» وهو زخرف رئيسي لوسط الحقل «الجامة» في الزربية الكلاسيكية القيروانية هو الأكثر تركيبا و تعقيدا.

3 –مبادئ الزخرفة:

لعلّ الناظر لأيّ قطعة منسوج عامّة يستنتج عدّة خصائص في عملية بنائها مثل مبادئ «التكرار» و»التناظر» و «التطابق» و «التضاد» لرسم الشكل الزخرفي الواحد أو للوحدة بأكملها، وأخيرا لجزء يمثل ربع المنسوج أو نصفه. وتشغل النسّاجة منسوجها بثنائيّات الكتلة والفراغ من خلال سيطرة الخط والتشابكات الزخرفية التي تتوالى وتتكرّر ضمن إيقاع متناسق ومتناغم في مساحة معيّنة. وبالمقابل، نجد سيطرة فراغية صامتة في مجال آخر، مثال: شريط كليم مصمّت وشريط آخر مزخرف. فعبر التواشج بين خيوط النسيج، تنبجس المفردات بتنوّعها ضمن امتلاك التوازن والتركيب. وتحيلنا هذه الحالة الإيقاعية المتناسقة والمتتابعة إلى ما لا نهاية له في تواصل للوحدات الزخرفيّة إلى استخلاص دلالات الوجود السرمدي الإلهي في الحضارات الإنسانية بعمومها، ذلك «أنّ المفردة على صفتها المفردة لا تتفق مع ما يمكن أن تولّده من توافقات وتفاعلات بالفعل الممارس عليها واللون المصبغ على تنسيقاتها: تكرار منتظم، تكرار غير منتظم، توافق، تماثل شكلي وتناقض لونيّ، تغّير، تتابع، تواتر، إيقاع وإمكانات تحوّل شكليّ ولونيّ لا



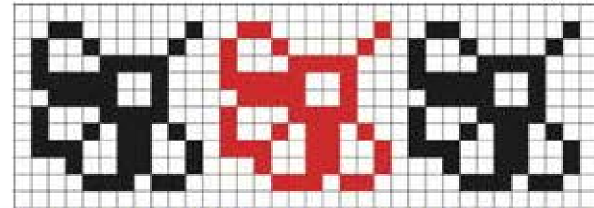
رسم بياني رقم 4: شكل زخرفي مركب يمثل " الحضرة"

متناه. حقائق انكشفت لنا لندرك بالذوق متعتها وتنفذ المفردة إلى الإبداع وتسجل حضورها المتجدد بعد أن سجلته عبر الحضارات المتعاقبة وكانت حقلا خصبا نهل منه العالم والفنان نهلا»[12].

أ - التكرار:

تعتمد عملية بناء الفضاء المنسوج في مجملها على التكرار حيث يُكرّر نسج الشكل عدة مرات لتكوين شريط أفقي أو عمودي أو لتأثيث ركن. ويعتبر الأستاذ محي الدين طالو التكرار «من أهم قواعد الزخرفة ويوجد بكثرة في الطبيعة. انظر مثلا إلى غصن شجرة ترى فيه الأوراق مصطفة على جانبيه بنظام بديع تارة متبادلة وتارة متعاكسة»[13]. وتتعدد أنواع التكرار تبعا للتشكيل النسقي للوحدات الزخرفية في تجاورها وتعاقبها، ويقسمها طالو إلى ثلاثة أنواع:

التكرار العادي: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في وضع ثابت واحد متناوب.


رسم بياني رقم 5: عمليّة تكرار عادي للشكل الزخرفي "مشموم"

وفيما يلي مثالين لهذا التكرار العادي أخذا من الزربية القيروانية:

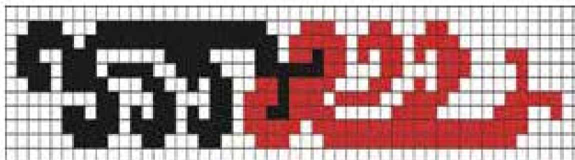
تفصيل لزخرف الوردة.



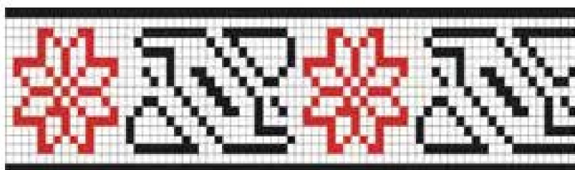
تفصيل لزخرف المقروض.



التكرار المتعاكس: وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى وتارة إلى الأسفل وإلى اليمين وإلى الشمال في تقابل متعاكس.

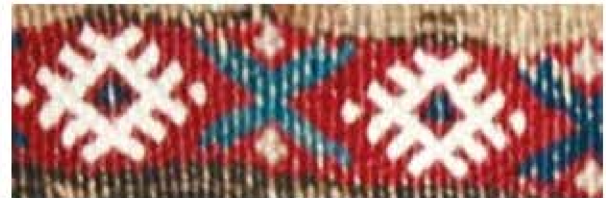

رسم بياني رقم 6: عمليّة تكرار متعاكس للشكل الزخرفي "إيدو في إيد خوه"

التكرار المتبادل: وهو استخدام وحدتين زخرفيتين مختلفتين واشتراكهما مع تجاورهما وتعاقبهما، الواحدة تلو الأخرى، ويسمّى هذا النوع من التكرار أيضا التعاقب أو التناوب: alternance.


رسم بياني رقم 7: عمليّة تكرار متبادل للشكل الزخرفي "منقالة"

وفيما يلي بعض الأمثلة لهذا التكرار المتبادل من المدونة:

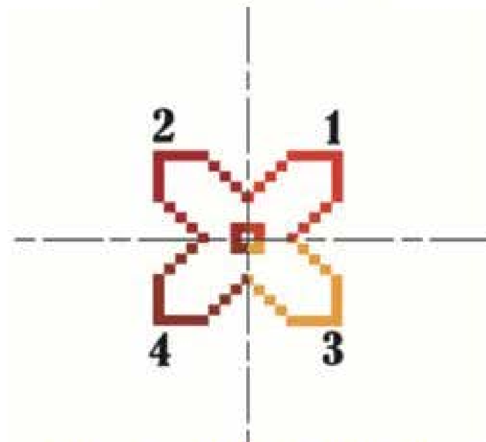




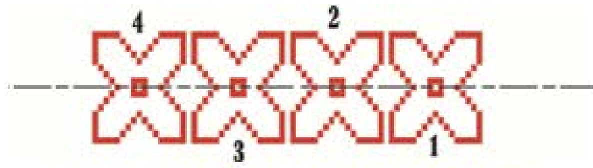


كما نلاحظ مبدأ التكرار أيضا في البناء المورفولوجي للشكل الزخرفي بعينه وذلك بتغيير الاتجاه.





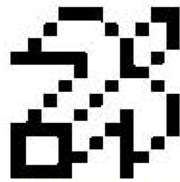
رسم بياني رقم8: عملية التكرار مع تغيير الاتجاه "الانعكاس".



رسم بياني رقم 9: عملية التكرار في نفس الاتجاه.

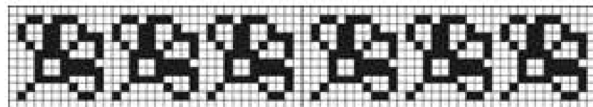
ب- التناظر أو التماثل:

لقد اعتمدنا على نظرية عالمة الرياضيات الأمريكية «مارسيا أشير» (Marcia Ascher) حول مبدأ التناظر (symétrie) والتي قامت بترجمتها إلى الفرنسية «فيرونيك باردو» (Véronique Pardo) وتطبيقها مستعملة حرف «P» باللغة الفرنسية. سوف يتجلى عملنا في مرحلة أولى في ترجمة المصطلحات للغة العربية ثم في محاولة تطبيقها باستعمال الشكل الزخرفي «خُطّيفة» في مرحلة ثانية (انظر جدول رقم1).

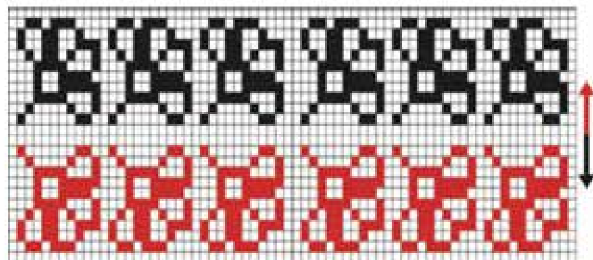


الشكل الزخرفي "خُطّيفة"

كما طبقنا نفس النظرية مع زخرف «المشموم» وذلك لتوضيح الجانب التطبيقي لمبدأ التناظر والتأثيرات التي تطرأ على الشكل الزخرفي عامة إذا ما تغير الاتجاه في عملية تكراره وعلى عملية البناء التشكيلي العام للوحدة الزخرفية خاصة



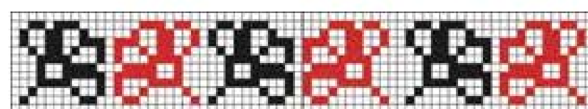
رسم بياني رقم 10: النقل(Translation):

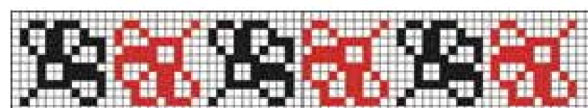


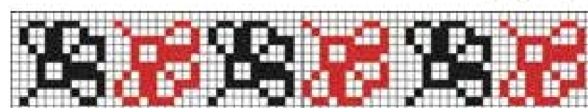
رسم بياني رقم 11: انعكاس أفقي: (réflexion horizontale)

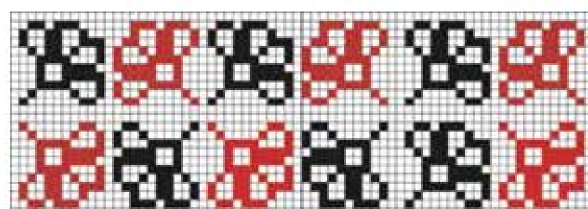
جدول رقم1 : أنواع التناظر حسب عالمة الرياضيات «مارسيا أشير» وقد قامت بترجمتها عالمة الأنثروبولوجيا الفرنسية «فيرونيك باردو»[14].

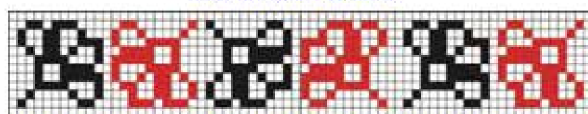
مثال	المصطلحات باللغة العربية	Termes traduits Par Véronique Pardo	Termes proposés Par ASHERMarcia
	نقل	Translation	Translation PPPPPP
	انعكاس أفقي	Horizontale Réflexion	Réflexion Horizontale PPPPPP bbbbbb
	إنعكاس عمودي	Verticale Réflexion	Réflexion Verticale PqPqPq
	إنعكاس مع دوران	Glide Reflect	Réflexion avec retournement Pd Pd Pd
	إنعكاس ثنائي عمودي أفقي	Horizontale-verticale Réflexion	Double réflexion horizontale-verticale pqpqpq bdbdbd
	دوران 180° درجة	Rotation 180°	Rotation 180° Pd Pd Pd
	انعكاس أفقي مع دوران	Rotation-Verticale Réflexion	Rotation-verticale avec réflexion Pd Pd Pd

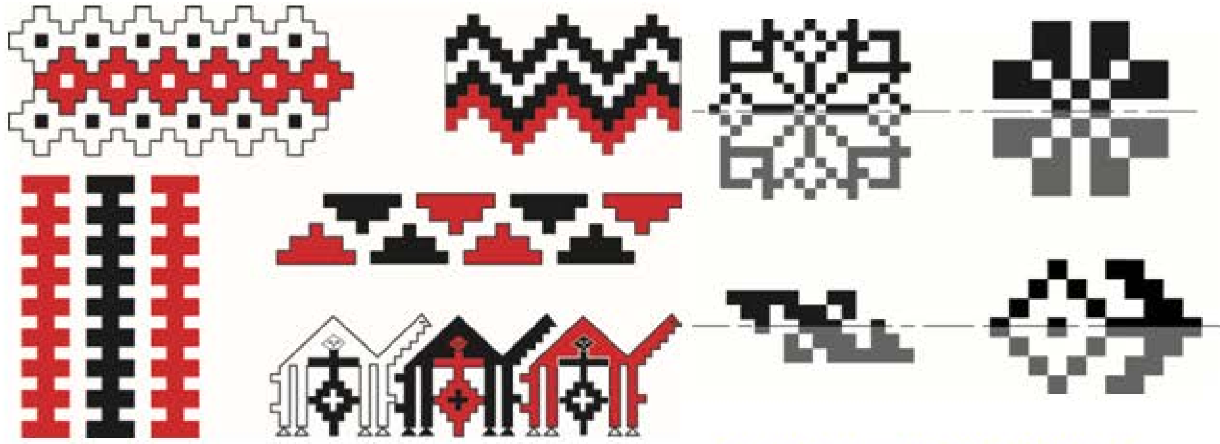

رسم بياني رقم 12 : إنعكاس عمودي : (réflexion verticale)


رسم بياني رقم 13 : إنعكاس +دوران : (Réflexion avec retournement)


رسم بياني رقم 14 : دوران 180° درجة : (Rotation 180°)


رسم بياني رقم 15: إنعكاس ثنائي عمودي أفقي: (Double réflexion horizontale-verticale


رسم بياني رقم 16: انعكاس أفقي مع دوران: (rotation-verticale avec réflexion



رسم بياني رقم 17: أربعة أشكال زخرفية تظهر مبدأ التضاد في بنائها المرفولوجي.

رسم بياني رقم 18: بعض الأمثلة لمبدأ المراوحة بين أشكال سلبية وأشكال موجبة في زربية مدينة قفصة

أمّا محي الدين طالو فيعتبر التناظر من أهمّ الأسس التي تقوم عليها التكوينات الزخرفية التي ينطبق أحد نصفيها على النصف الثاني بواسطة «محور التناظر». وهو ينقسم التناظر إلى نوعين: «التناظر النصفي: ويضمّ العناصر التي تكمّل أحد نصفيها النصف الآخر في اتجاه مقابل، وأبرز الأمثلة عليه الطبيعة. والتناظر الكلّي: وفيه يكتمل التكوين من عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل أو متعاكس، ويستخدم هذا النوع في زخرفة المساحات والحشوات»[15].

جـ-التضاد:

نجد بكثرة الزخرف المبني على التضاد في المنسوج التونسي بصفة عامة، حيث يكون الشكل مقسوما إلى نصفين متضادين: اليمين يقابل اليسار والأعلى يقابل الأسفل، وفي أغلب الأحيان يكون التطابق للأجزاء الأربعة. «ويُعدُّ مبدأ التضاد من خصائص الفنّ الإسلامي»[16]. لذلك، فهو لا يقتصر على الزربية التونسية فقط وإنّما يمتدّ إلى السجّاد في كلّ أنحاء العالم الإسلامي. مثال ذلك زرابي قبيلة الشاهصفان[17] الإيرانية ومنسوجاتها التي قام بدراستها الباحث «بارفيز تانفولي».

د-السالب والموجب:

عند عملية نسج الزربية تُقرَّر مساحتُها نتيجة بُعديها أي العرض والارتفاع ثم تتوالى الخيوط في حركتها برسم الأشكال داخلها. وتُعرّف هذه الأشكال المرسومة أي التكوينات التشكيلية نتيجة الخط أو اللون بالتكوينات الإيجابيّة، في حين يُعرف ما يتبقّى من المساحة غير المزخرفة بالمساحة السلبية. ففي العمل المنسوج يوجد شكلان يملآن فراغ الأشكال المرسومة يسمّيان الشكلين الموجبين. أمّا المساحة الفارغة فهي تسمّى بالمساحة السالبة. ونجد هذه النظرية بصفة كبيرة في الأكلمة الطرابلسية وزربية قفصة.

أنواع الوحدات الزخرفية

تُعتبر التصاميم الزخرفية في الزرابي التونسية تواصلا للموروث الثقافي والبعد الحضاري لفلسفات الحضارات المتعاقبة على البلاد عامة منذ آلاف السنين وجمالياتها. فقد تمازجت الإبداعات وانصهرت مع بعضها البعض وتفردت لتفرز كمّا هائلا من الأشكال والرموز سوف نحاول تبويبها في أربعة سجلات: نباتية، حيوانية، هندسية وأخيرا منمنمة.

1 -الوحدات الزخرفية الهندسيّة:

لقد تفنّن المسلمون في هذا النوع من الزخرفة وابتكروا فيه الكثير من الضروب. نجد على سبيل المثال في الكتاب الصادر عن مؤسسة «متحف بلا حدود» التوصيف التالي: « لا شك في أنّ البلاد المختلفة، التي حلّ فيها الإسلام منذ القرن الأول الهجري/السابع الميلادي، قد استخدمت


العقرب


الخطيفة


الحوت


الغزال


الأسد


الجمل

في زخارفها رسوما هندسية، كتلك التي تثير إعجابنا في بعض قطع الفسيفساء الرومانية في سورية، وتلك التي نجدها في الفنون البربر(ية) المعمارية في أفريقية، وفي فنون المفروشات القبطية في مصر. لكن ما من أسلوب في استخدم هذا النمط من الزخارف بالوفرة التي نجدها في الفن الإسلامي، ممّا أدّى لأن تصير الزخارف الهندسية في نهاية الأمر علامة فارقة تدلّ على الخصوصية ورابطة جمالية تجمع المجالات الفنية بأكملها، وعلى المستويات كافة. ومع ذلك، فإنّ هذا التوجه للزخارف الهندسية لم ينتشر في هذه البلاد في بداية تحولها إلى الإسلام فقط، فالزخارف الهندسية ظهرت بشكل خجول في العصور الأموية في الإطارات الحجرية للنوافذ في فترات معينة. بعد ذلك بدأنا نجدها في أطر اللوحات التي تحتوي على تزيينات زهرية في سامراء»[18].

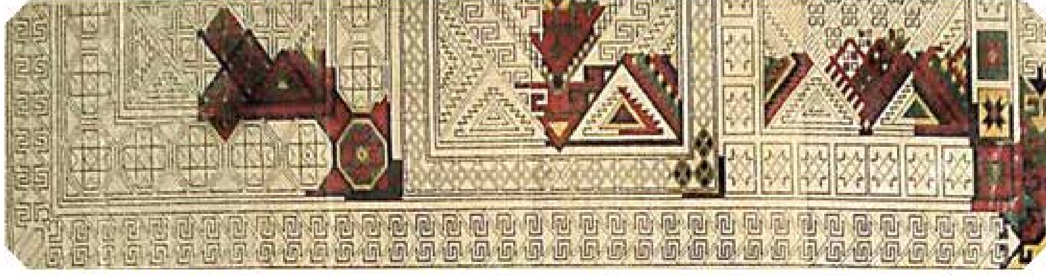
2 - الوحدات الزخرفية الحيوانية:

هي أشكال زخرفية تجريدية للكائنات الحيّة، تطوّعها النسّاجة حسب تقنية الحياكة المستعملة وتبرز خاصة في الغرز المنسوجة وتكون إمّا لكامل الهيئة أو لجزئيّات تفصيليّة فيها. كما نجدها خاصة في زرابي الجنوب التونسي، مثلا، نجد الجمل والأسد والغزال في منسوجات مدينتي قفصه وقابس[19]، وهي شهادة حيّة وتقل للواقع، ذلك أنّ هذه الحيوانات كانت موجودة في البيئة المحيطة بالحرفيّات والحرفيّين. حينئذ، «يستوحي الصانع المزخرف نماذجه وأفكاره من محيطه المباشر فتراه يتوجه خاصة إلى الطبيعة يقتبس منها بعض العناصر مثل الجمل والنخلة إذا كان أصيل المناطق الريفية أو أزهار القرنفل الفاخرة إذا كان ربيب الحواضر. لكنّ التماثل بين الكائن أو الشيء الحقيقي والصورة المتمثّلة له ليس دوما بيّنا أو بديهيّا، لأنّنا إذا قبلنا بأنّ الاختلافات الكمّية بين الصورة وما تمثّله من الأمور الممكنة بل والتي لا سبيل إلى تجانسها وبأنّ إدراك التماثل يختلف من ثقافة إلى أخرى»[20].

ويقول عفيف بهنسي في نفس السياق: «أما الأشكال التي كانت موضوع السجّاد، فهي إمّا حيوانيّة وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسيّة محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانيّة العقرب والعرتلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارّها. أما الحيوانات الأخرى المكرّمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب والديك واليمام والطاووس، فإنّها تحتلّ المكان الأرحب في صناعة السجّاد العربي ثم الفارسي والتركي. ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالا هندسية محوّرة لكي تتماشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصانع»[21].

3 - الوحدات الزخرفيّة النباتيّة:

إذا أردنا تحديد السمات العامة التي ميّزت الفنون الإسلامية عن غيرها من الفنون فسوف نجد أنّ الموضوعات العامة والمشتركة للفن الإسلامي كانت «أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط، وتجسدات الزخرفة. ومن الملاحظ أنّ كلّ أشكال الفنون الاسلامية تحتوي الزخرفة وتتزيّن بها، سواء في العمارة، أو في


تنقيلة مأخوذة من نموذج لقطيف منسوج أواخر القرن التاسع عشر "المكان: دار الزربية بمدينة القيروان"

النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام»[22]. ولقد كان للزخارف النباتية دور هام في تزيين الآثار الإسلامية الثابتة والمنقولة حيث يعتقد أنّ الفنّان المسلم اعتمد كثيرا على هذا النوع الزخرفي أكثر من سواه نظرا إلى تحريم الإسلام رسم الأشكال الآدمية والحيوانية وغيرها من الكائنات الحية وتجسيمها، فأدّى ذلك إلى «شيوع الزخارف النباتية ذات العناصر المتداخلة والمتشابكة من أوراق العنب والأكنثس وسعف النخيل ونحوها ممّا كان التعبير عنه مجرّدا»[23].

وتتمثل الوحدة الزخرفية النباتية أساسا في زخرف تجريدي تحويري مستوحى من أشكال النباتات المنتشرة في الطبيعة من ورود وأزهار وأشجار أوراق، وهي التي أطلق عليها عبد الرحمن أيوب السجلّ الزهوري «وهو مجموع الزخارف التي تعتمد الزهور والورود. حيث تلجأ يد الناسجة إلى تخليص الزهرة على أشكال جدّ مجرّدة»، لكنّها أحيانا كثيرة تبدو قريبة من الواقع (خاصة في زرابي إيران). ونجد هذا النوع من الزخرف خاصة في الزرابي ذات الوبر القائم كزربية القيروان وبنزرت وكذلك المرقوم الوذرفي حيث تزيّن بأشكال مستوحاة من الزهور لكنّها ذهبت شوطا في التجريد حتى كاد الزخرف أن يتحوّل إلى أشكال هندسية مبهمة. ولكنّنا نجدها بشكل أكثر دقّة وحرفيّة في الزرابي الحريريّة ذات الوبر القائم لما توفّره عُقدها المتراصّة من فنّيات عالية. وتصنع هذه الزرابي في منطقة القلعة الصغرى بالساحل.

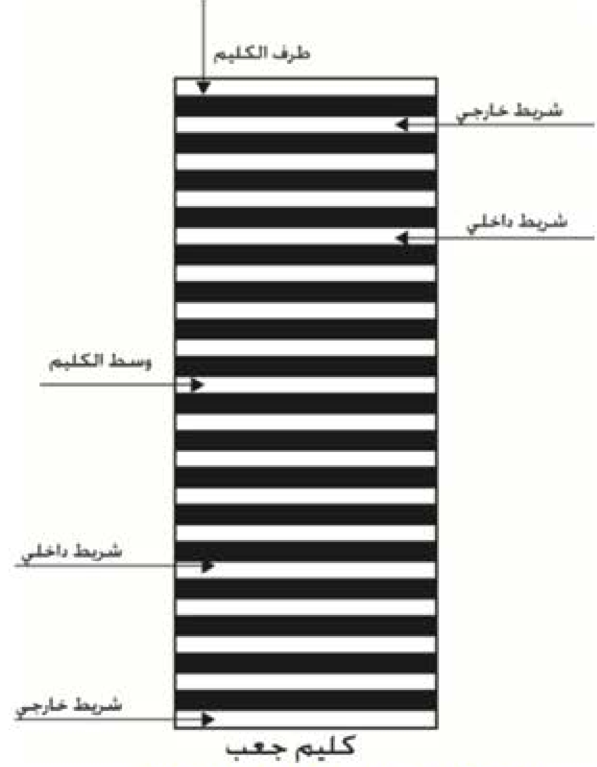
وفي هذا، يقول بشر فارس: «إن أردنا أن نحدّد السمات العامة التي تميّزت بها الفنون الإسلامية عن غيرها فسنذكر أنّ الموضوعات العامة والمشتركة للفن الإسلامي كانت: أشكال النبات وصوره، ثم أنواع الخطوط وتجسيديات الزخرفة. ومن الملاحظ أن كل اشكال الفنون الاسلامية تحتوي الزخرفة وتتزين بها، سواء في العمارة، أو في النقوش على الزجاج والأواني، أو على السجاد والنسيج والأثاث والخشب، أو على سطح المعادن بشكل عام»[24].

كما يذكر عفيف بهنسي في هذا السياق: «أمّا المواضيع النباتية فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوّعة. فإمّا أن تكون بشكل عنقودي أو بفروع هرميّة أو بتفريعات زهريّة وشجرة الحياة هي رمز الأبديّة والخلود ورمز الآلهة العليا، وكانت معروفة منذ عهد الرافدين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام. ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول والرمّان المزهر الذي يمثل الخصب والثروة وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد. على أنّ الأشكال الغالبة في السجّاد العربي والمصري والسوري والمغربي والأندلسي هي الأشكال الهندسية، وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا. وثمّة مواضيع رمزية كالمشط ذي الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم «يد فاطمة» أو «مشط حمزة» ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف»[25].

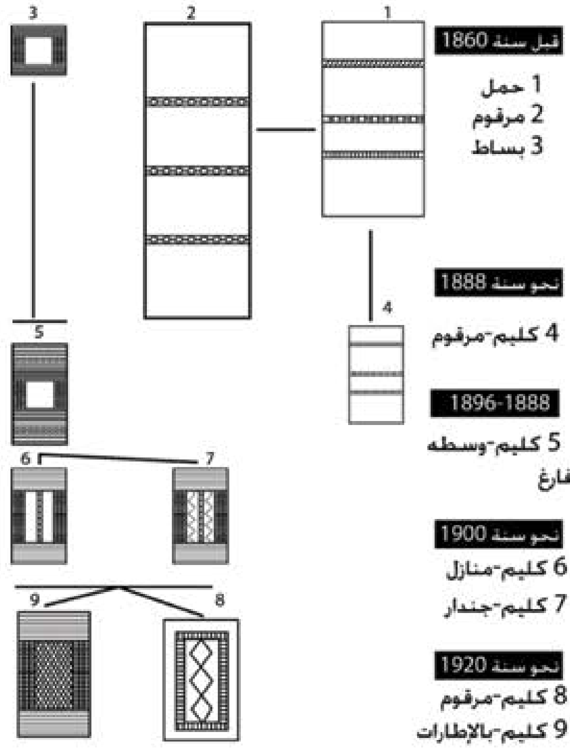
تقسيم فضاء الزربية

1 - النموذج (التنقيلة):

تستعمل «التنقيلة» في حياكة الزربية فتكون مصدر إلهام النسّاجة التي تتبع التصميم المدوّن عليها. أما الكليم والمرقوم فينسجان من مخيّلتها. ويبدع الرقّ ام زخرف القطيف دون التعويل على نموذج وإنما



رسم بياني رقم 19: التقسيم الكلاسيكي للكليم "جعب"



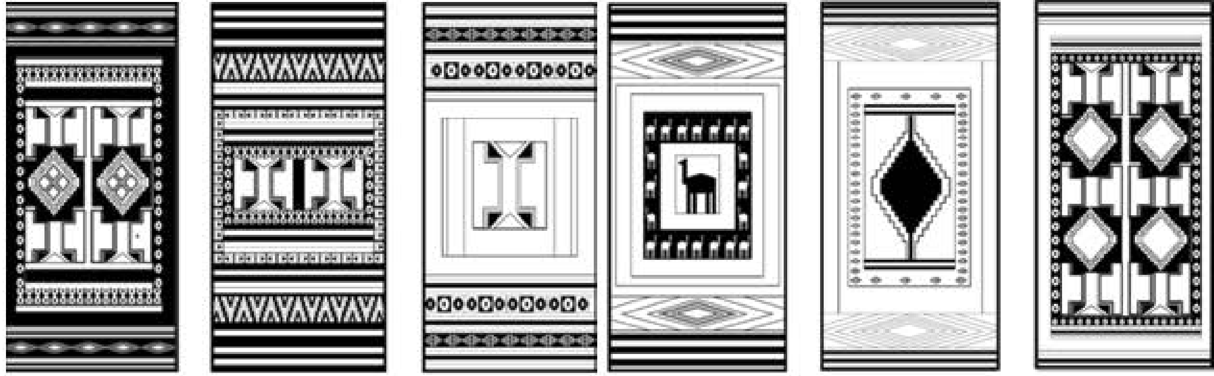
رسم بياني رقم 20: تطور تقسيم فضاء الكليم وتأثّره بالمنسوجات الأخرى

خيالُه الخصب وخبرتُه كفيلان بإتمام المهمّة. وتدوّن «التنقيلة» عادة فوق ورق مكوّن من مربّعات صغيرة متساوية لها أهمّية كبيرة في تكوين الزخرفة حيث أنّ كلّ مربع منها يمثّل عقدة في الزربية، لذلك فهي تساعد على ضبط أبعادها ومعرفة شكلها قبل التنفيذ، سواء من حيث الرسم أو الألوان. وعند حياكتها على النول اليدوي تبدأ النسّاجة بنقل أول صفّ من نموذج ورق المربعات بنفس الألوان، ثم تنقل الصفّ الثاني ثم الثالث حتى تنتهي من نقل جميع صفوف النموذج، وتنفّذ النسّاجة التصميم من اليمين إلى الوسط ومن اليسار إلى الوسط. لكن مع تدوين نماذج المنسوج التونسي في النصف الأوّل من القرن العشرين، شملت التنقيلة القطيف أيضا نظرا إلى ثراء زخرفه، واستعملت هذه النماذج كذلك لتصميم الزرابي والأكلمة والمراقم.

2 -تقسيم فضاء الزربية ذات النسيج المحفوف:

تخضع زخارف جميع أنواع الزرابي منسوجة كانت أم معقودة، ما عدا القطيف، وهندسية كانت أم نباتية، إلى توزيع تناظري حسب محورين أو أربعة محاور أو أكثر. ويتميّز الكليم عن سائر الزرابي بانقسامه إلى عدّة أشرطة عرضيّة متوازية متعددة الألوان ولا زخرف فيها. فالتقسيم الكلاسيكي للكليم «جعب» (مثلا: طرفي الكليم / وسط الكليم / شريط خارجي / شريط داخلي). لكن، شيئا فشيئا بدأ فضاء هذا المنسوج يتأثر بالمنسوجات الأخرى وبدأ الزخرف يغزو أشرطته ودخلت الخانات إلى تقسيم فضائه.

شيئا فشيئا بدأ فضاء هذا المنسوج يتأثر بالمنسوجات الأخرى وبدأ الزخرف يغزو أشرطته ودخلت الخانات إلى تقسيم فضائه. غير أنه منذ سنة 1860 بدأ تقسيم فضاء الزربية يؤثّر في بقيّة أنواع النسيج بصفة عامة والمرقوم بصفة خاصة. واختصّت الزرابي ذات الغرز المنسوجة والمرقومة كالكليم التقليدي «كليم جعب» والمرقوم بتقسيمها إلى أشرطة متتالية بصفة أفقية أو عمودية تتفاوت مقاساتها من منسوج إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى. ويرى ناصر البقلوطي «أنّ جميع



رسم بياني رقم 21 : نماذج من تنوع تقسيم فضاء الكليم الطرابلسي

المنسوجات الملطاء تتميّز بثوابت هي الشرائط الأفقيّة أو العموديّة ذات الزخارف الهندسيّة»[26].

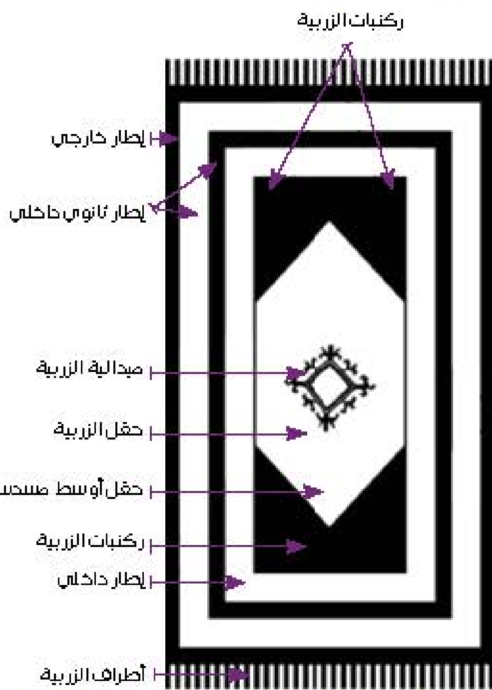
ولقد تطور تقسيم فضاء الكليم بصفة عامة من خلال تأثّره بالزربية ذات الوبر القائم والقطيف، ذلك ما فسح المجال الى النساجات باستعارة بعض الخصائص التشكيلية كالخانة والحقل والركنيات وتطويعها في فضائها الجديد في الأكلمة ويبدو هذا جليا بصفة خاصة في الكليم الطرابلسي.

3 -تقسيم فضاء الزربية ذات الوبر القائم:

يشبه تقسيم فضاء الزربية القيروانية التقسيم الكلاسيكي سواء للزرابي الأناظولية أو الإيرانية فتتميز بإطار رئيسي / إطار ثانوي خارجي / إطار ثانوي داخلي / حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيّات). أما فضاء الزربيّة[27] ذات الغرز المعقودة فيقسّم إلى حاشية تتكوّن من أشرطة متوازية يختلف عددها من تصميم إلى آخر تنشر فيها زخارف. وتتوسّط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيّات بداخلها حقل مسدّس معيّن الشكل يطلق عليه «محراب».

كما نجد تقسيمات أخرى لفضاء الزربية ذات الوبر القائم سوف نذكر أهمها:

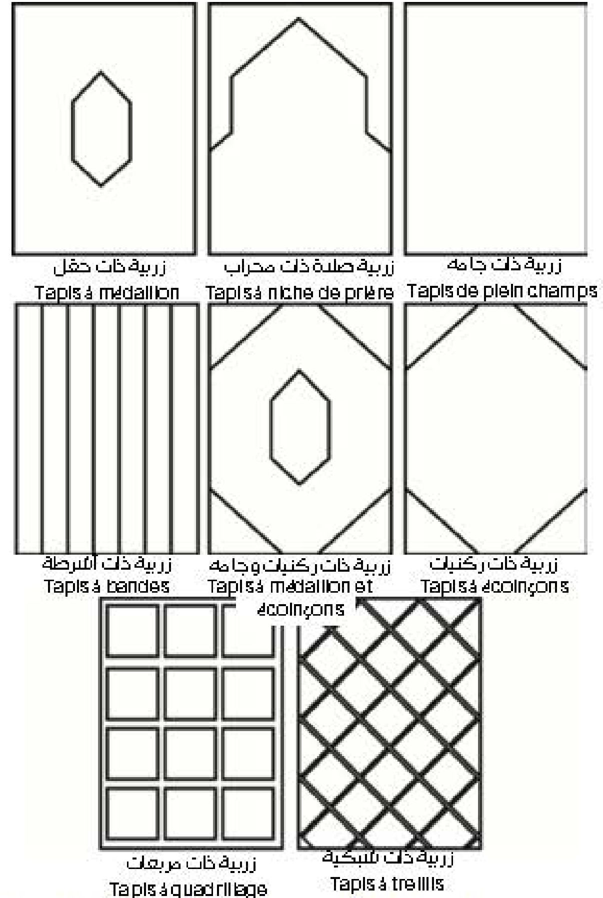
- زربية ذات جامه: Tapis de plein champs
- زربية صلاة ذات محراب: Tapis à niche de prière
- زربية ذات حقل: Tapis à médaillon



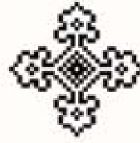
رسم بياني رقم 22: التقسيم الكلاسيكي للزربية القيروانية

(مثلا: إطار رئيسي/ إطار ثانوي خارجي/ إطار ثانوي داخلي/ حقل يتوسطه شكل محراب مع أربع ركنيّات).

- زربية ذات ركنيات: Tapis à écoinçons
- زربية ذات ركنيات وجامه: Tapis à médaillon et écoinçons
- زربية ذات أشرطة: Tapis à bandes
- زربية ذات شبكية: Tapis à treillis
- زربية ذات مربعات: Tapis à quadrillage

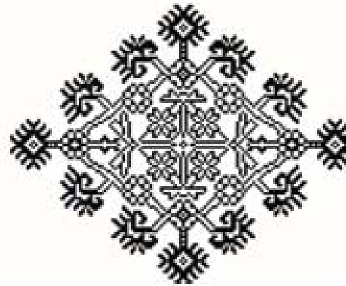


رسم بياني رقم (23): بعض نماذج لتقسم فضاء الزربية عموما.









رسم بياني رقم (24): بعض الزخارف الرئيسية لحقل الزربية الحضرية ذات الوبر القائم

لقد قمنا باستخراج أهم نماذج تقسيم الزرابي الكلاسيكية القيروانية الموجودة بمخازن قصر السعيد والتي تعود ملكيتها للمتاحف التونسية وأعدنا رسم أهم خصائصها التشكيلية عبر برمجية مخصوصة على الحاسوب. (Illustrator CS) ذلك ما خوّلنا للتعرف على اهم مكوناتها (الحقل / المحراب / الركنيات / الإطارات) والزخرف الذي يشغلها. وسوف نقوم باستعراض أهمها في العنصر الموالي.

أ- زخرف الحقل:

يشغل في معظم الأحيان زخرف «الحضرة» وسط الحقل ويطلق عليه اسم «الجامة» Médaillon وهو شكل معقّد ومركّب يتراوح عدد الأشكال التي تكوّنه من 12 شكلا وقد يصل إلى 27 شكلا أو أكثر في بعض الأحيان. ويقع استخدامه في المنسوج الواحد من مرّة واحدة إلى ثلاث مرّات في أقصى الحالات نظرا إلى كبره من جهة وإلى صعوبة وطول مدة نسجه.

كما نجد زخرف القماري بأنواعها في المرتبة الثانية، والقمرة زخرف مركّب ولكنّه يُعدّ أقلّ تعقيدا في بنيته الشكلية من الشكل السابق. ونجده يتكرّر بصفة كبيرة تصل إلى عشرين مرّة فأكثر نظرا إلى صغر حجمه من جهة وإلى إمكانيّة تركيبه مع بعضه البعض أو مع أشكال أخرى.

وتجدر الإشارة إلى وجود بعض الزخارف الصغيرة مبعثرة حول الشكل الرئيسيّ سواء كان زخرف «الحضرة» أو «القمرة»، وتكون زخارف ذات دلالة وقائيّة «كالحوت» و«المشط» أو «الكفّ». كما نجد «الإبريق» و«المحالل».



رسم بياني رقم 25: بعض الزخارف الثانوية لحقل الزربية الحضرية ذات الوبر القائم



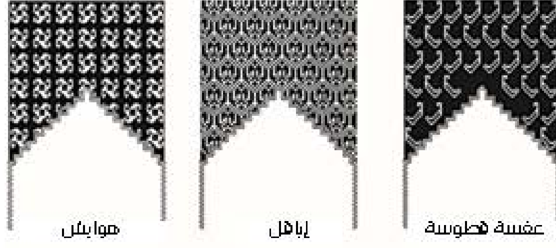


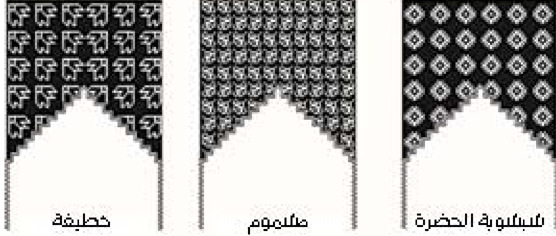
رسم بياني رقم (26): أهم زخارف الركنيات

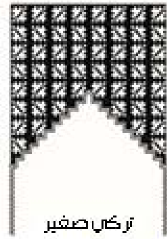
ب-زخرف الركنيّات:

نجد «زخرف الركنيات» في الزرابي القيروانية ذات التقسيم الكلاسيكي التي يتوسطها المحراب السداسي الشكل فتكون ذات أربعة ركنيات إثنين منها في الأسفل والإثنين في الأعلى، فيما تقتصر زرابي الصلاة على ركنيتين أعلى المحراب. كما لا تفوتنا الإشارة هنا الى وجود قطعتين من القطيف نجد فيهما زخرف الركنيات ويعد ذلك نادرا وربما يرجع لتأثر تقسيم فضاء القطيف بالزربية.

وحسب المعطيات التي توفرت لدينا وبالرجوع سواء إلى مجموعة الزرابي الموجودة بالمخازن الوطنية بقصر السعيد أو مجموعة الديوان الوطني للصناعات التقليدية المعروضة بدار الطابع، أوفي نشرياته المطبوعة. فإن زخرف الركنيات في الزرابي الحضرية ذات الوبر القائم وتحديدا بمدينة القيروان، اقتصر على ثمانية زخارف وهي زخرف «الإباقل»، زخرف «التركي الصغير»، زخرف «شبشوبة الخضرة»، زخرف «الخطيفة»، زخرف «عفسة القطوسة»، زخرف «المشموم» وأخيرا زخرف «الهوايش». ويقع نسجها في الركنية التي تكون







رسم بياني رقم (27): بعض نماذج من زخرف الركنيّات.

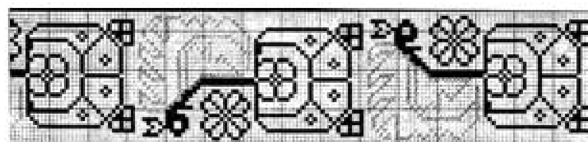
على شكل مستطيل مقسوم بمثلث من الأسفل، بصفة متكررة من ثمان مرات وتصل أحيانا الى عشرين مرة وذلك يرجع الى أبعاد الزربية من جهة وإلى حجم الزخرف المنسوج من جهة أخرى.

ج-زخرف الإطارات:

الإطارات نوعان:

- الإطارات الرئيسيّة وتكون عريضة وتأتي على الأغلب محاذية للحقل الذي يمكن أن يتوسط الإطارات الموجودة في الزربية عامة. ويمكن أن نجد إطارين رئيسيّين أو أكثر في الزربية الواحدة

بعض الزخارف التي نجدها بكثرة في الإطارات الرئيسية:

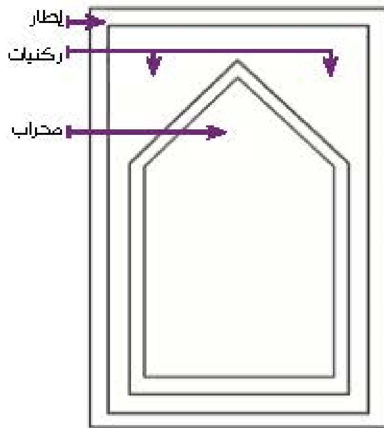


تاج

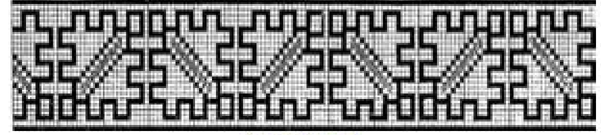
4 -تقسيم فضاء زربية الصلاة:

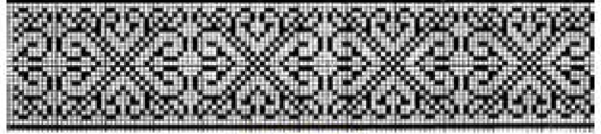
لقد اعترضتنا منسوجات عديدة ترجع إلى مناطق مختلفة من بلدان شمال إفريقيا لكن تبقى الحصّة الأهمّ للزرابي والأكلمة التركيّة. ولم تشذّ زرابي الصلاة عن هذه القاعدة وهو ما قد يفسر وجود العديد من الزخارف التركية في زرابي مدينة القيروان على وجه الخصوص. يتميز فضاء زربية الصلاة عن تقسيم فضاء الزربية الكلاسيكية بانفراده بركنيتين فقط عوض عن أربعة ركنيات ويلتقيان في: الإطارات والمحراب الذي وقعت استعارته من معجم العمارة وهو فجوة في جدار قبلة المسجد يقف فيها الإمام في الصلاة. وتتوسّط هذه الحاشية مساحة مستطيلة ذات ركنيّات بداخلها حقل مسدّس معيّن الشكل يطلق عليه «محراب». و«لعلّ هذا التوزيع العام هو الذي يوحي بانتماء سجّاد القيروان إلى أسلوب زرابي الشرق، ويحمل هذا المسدّس ذو الأضلع المدرّجة أحيانا زخرفا نباتيّا محوّرا أو ربما تذكّرنا زاويتاه الحادّتان بشكل محاريب المساجد وتكشف عن علاقة وطيدة بين العمارة الدينية الإسلامية وفنّ النسيج التقليدي. وليس من الغريب أن يقترن السجّاد بالسجود»[28].

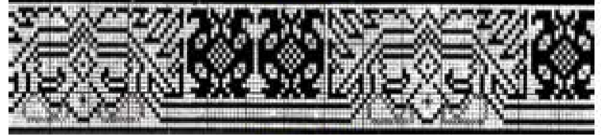
وتتميز زرابي الصلاة بزخارف ذات سجل زهوري بحث فنجد «المشموم» أو «القرنفل» يزين تدرجات المحراب وتتوسط «شجرة الحياة» حقل المحراب خاصة في الزرابي التركية، التي دأبت النساجة التونسية على اعتبارها مصدر إلهامها الأول.



رسم بياني رقم (28): تقسيم فضاء زربية الصلاة

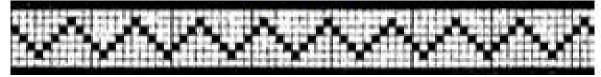

تركي صغير


جليز السيد

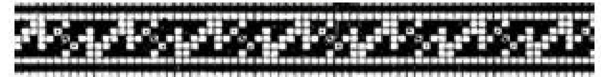

حنش وجرانة

- الإطارات الثانوية: تكون رفيعة وأقلّ عرضا من الإطارات الرئيسية ويتراوح عددها من 4 إلى 11 في الزربية الواحدة.

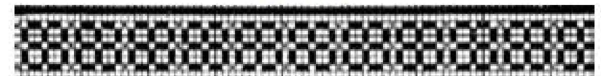

ايدو في ايد خوه


عروج

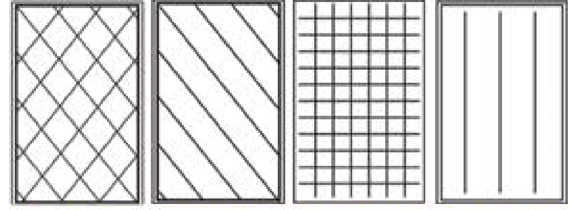

لوز


مقروض


منقاله


نواصر


ورد



رسم بياني رقم (29): بعض نماذج تقسيم فضاء الزربيّة في منطقة بنزرت حقل مستطيل الشكل/إطار رئيسي /إطار ثانوي

5 -تقسيم فضاء زربية بنزرت والساحل:

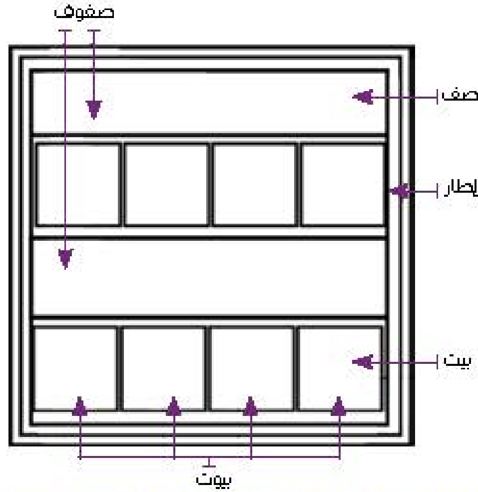
ولكنّ خيال النسّاجة التونسيّة لم يقف عند حدّ التقليد وإنّما استوعب هذا التقسيم الكلاسيكي المأخوذ عن الزرابي التركيّة فشكّلته كلّ حائكة حسب تصوّر خاصّ بها، متأثّرة بطبقات المخزون الفني الكبير التي توالت على البلاد. وقد اختصت زربية بنزرت والساحل وكذلك مدينة قابس، جنوب البلاد، بتقسيم مخالف تماما يعتمد على تتالي إطارين أو أكثر تتوسطهما أرضيّة خالية من المحراب لتترك المكان إلى زخرف مرصوف في شكل أسطر متتالية كالزهرة أو القمرة.

6 - تقسيم فضاء زربيّة مدينة قفصة:

أمّا في مدينة قفصة، فإنّ تشكيل فضاء منسوجاتها عامة - ولا نقصد الزرابي وحدها- فقد اختصّ بالشبكيّة المربّعة أو المستطيلة، إذ انفرد بتقسيم هندسيّ يتمحور حول تتالي شكل مربّعات إن كان المنسوج مربّعا أو مستطيلات إذا كان المنسوج بشكل مستطيل، وبعد تقسيمها إلى معيّن أوسط كما هو الحال في زربية البطاقة رقم (106) استثنائيا. كما تقسّم بعض الزرابي إلى أشرطة يطلق عليها «صفوف» يحيط بها إطار أو أكثر قد يصل عددها إلى أربعة إطارات.

وتتميّز زربية قفصة حتّى في تسمية أجزاء الزربية فيطلق على المربّعات أو المستطيلات «بيوت» وعلى الشريط «صفّ» ويبقى الإطار إطارا.

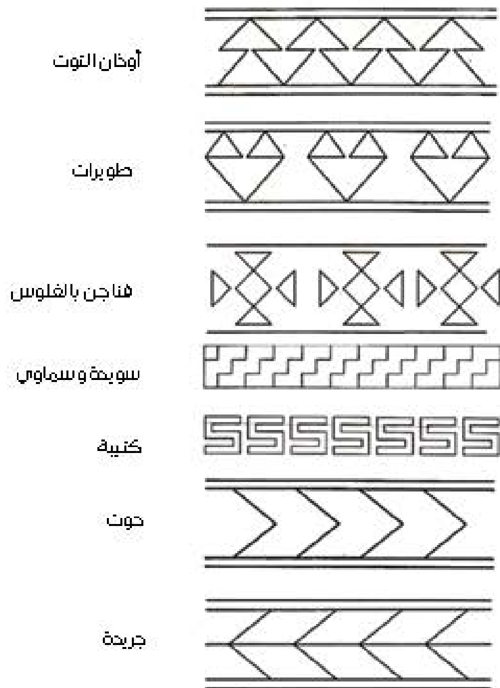
لقد حاولنا جمع عيّنة عن تقسيم فضاء زرابي مدينة قفصة وذلك بالاعتماد عما وجدنا في المجموعات المتحفية بمخازن قصر السعيد وبالرجوع الى بعض البحوث التي تعرضت لزربية هذه المنطقة ومن أهمها الذي قام به الباحث الفرنسي «جاك روفو». ولقد استخلصنا



رسم بياني رقم (30): تقسيم فضاء زربية مدينة قفصة. صف/إطار/بيت

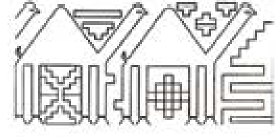
ان انفراد زربية مدينة قفصة عن مثيلاتها بالبلاد التونسية بتقسيم فضائها، فرض تسميات مغايرة لهذه التقسيمات سوف نتعرض لأهم نماذجها، لصفوف والبيوت. ولكن سوف نبدأ عملنا بزخرف الإطارات:

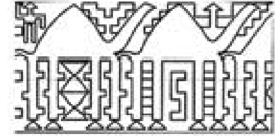
أ- زخرف الإطارات:

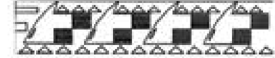


رسم بياني رقم (31): بعض نماذج زخرف الإطارات في منطقة قفصة

ب-زخرف الصفوف:

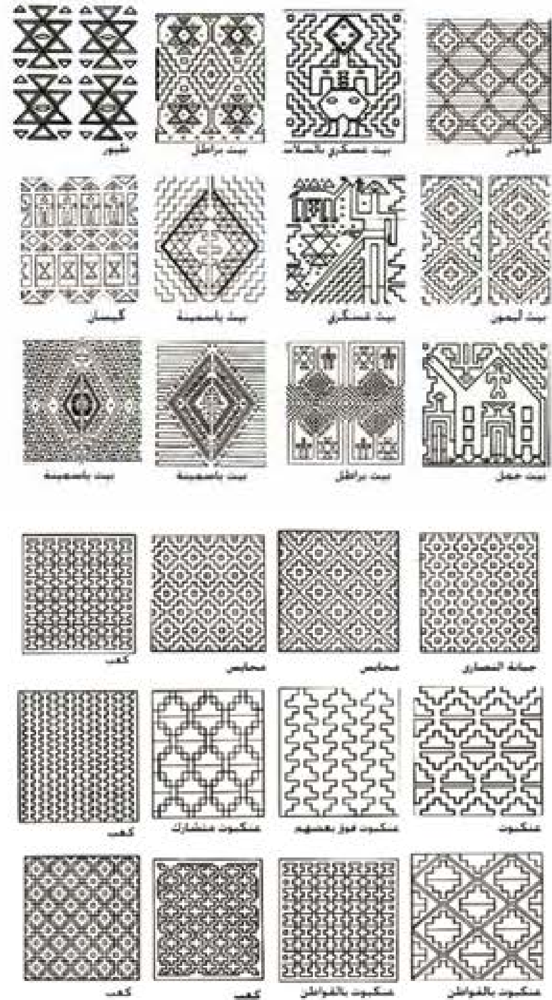






رسم بياني رقم (32): بعض نماذج زخرف الصفوف في منطقة قفصة

ج-زخرف البيوت:

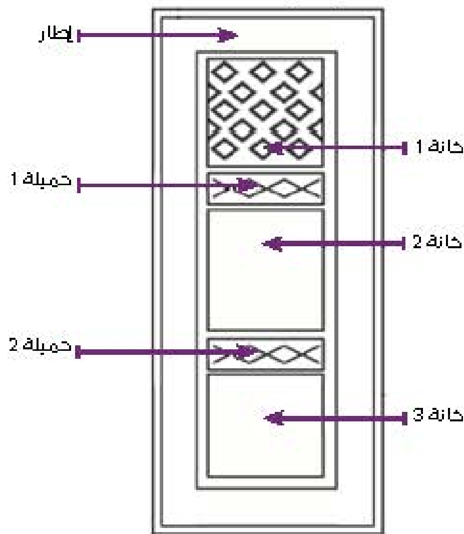


رسم بياني رقم (33): بعض نماذج زخرف البيوت في منطقة قفصة

7 - تقسيم فضاء القطيف:

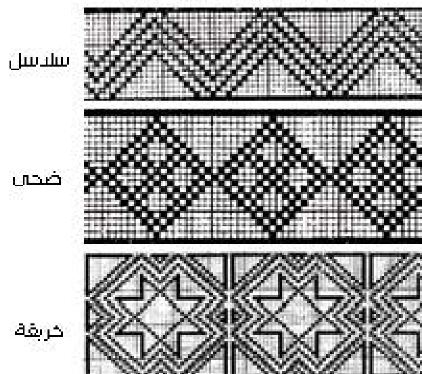
يتميز القطيف بتقسيم فضائه بصورة خاصّة به، مكّن ثراء المعجم الزخرفي للقطيف وتميزه من تشكيل تركيبات مختلفة فيتنوّع من قبيلة إلى أخرى لكن في النهاية يعتمد نفس المبدأ وهو كالآتي[29]:

أرضيّة مستطيلة تنقسم إلى خانات أو بيوت عددها يتراوح من ثلاثة إلى خمسة، تفصل فيما بينها أسطر أو حملات. وإطار يحيط بالمستطيل ويربط بين كلّ أجزائه. ويتكوّن هذا الإطار من جزء رئيسيّ أي «الحميلات الرائية»، وتُرفق بجزء ثان أو ثالث، كما تُحاط أطراف القطيف من الخارج على امتداد طوله «بالدورة» التي تكون مشدودة بشعر العنز وتسمى حاشية، وتنتهي أطراف العرض بذؤابات من الصوف.

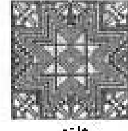


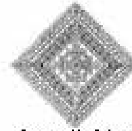
رسم بياني رقم (34): تقسيم فضاء القطيف الكلاسيكي

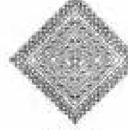
أ-زخرف إطارات القطيف:

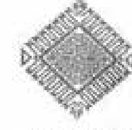


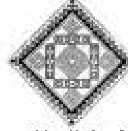
ب -زخرف الخانات:



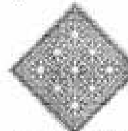














رسم بياني رقم (35): زخارف الخانات بالقطيف

تجدر الإشارة إذن، أنه رغم التنوعات والاختلافات التي شهدها تقسيم فضاء الزربية التقليدية سواء كانت ذات وبر قائم أو ذات نسيج محفوف، فإنّ هذا الفضاء قد ظلّ مقتصرا على شكلين كلاسيكيّين: هما المستطيل خاصة والمربع بصورة أقلّ.

ولكن بظهور تقنيات ومواد جديدة في هذه الحرفة، شهد الشكل العام لهذا المنسوج تطورا كبيرا، فأصبحت الإمكانيّات مفتوحة لتحديد الشكل العام للزربية حسب ما يتطلّبه الفضاء المتاح والتزويق الداخلي لهذا الفضاء وهو ما أخذ اهتماما أكثر حتى من الزخرف. وهذا ما أثار قلقنا من تلاشي هذا الموروث الثقافي المهم والثري من المعجم الزخرفي ومحاولتنا البسيطة في توثيق ولو القليل منه

الهوامش

1 - حمودة (حسن علي)، فن الزخرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 23.

2 - فنطر (محمد حسين): الحرف والصورة في عالم قرطاج، م.م.، ص248.

3 - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، ص 356.

4 – المعجم الوسيط، القاهرة، مجمع اللغة العربية، 2004 (ط 4)، ص 391.

5 - رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2000، مادة "زخارف"، ص 131-130.

6 - حسن (سليمان محمود)، "الزخارف الجصية على البيوت التقليدية بالخلاف السليماني"، مجلة الموروثات الشعبية، العدد 63، الدوحة (قطر)، 2001، ص 22.

7 - طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، دار دمشق، دمشق، 2000، ص11.

8 - موسى (سلامة)، تاريخ الفنون وأشهر الصور، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص24.

9 - بيدة (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، وزارة الشؤون الثقافية،تونس،1988، ص13 و14.

10 - رزق (عاصم محمد)، معجم مصطلحات العمارة والفنون الاسلامية، م.م.، مادة "زخارف هندسية"، ص 133.

11 - بيدة (الحبيب)، الفخفاخ (رشيد)، الهاني (نورالدين)، المفردة في الفنون التشكيلية، ص13.

12 - ن.م.، ن.ص.

13 - طالو (محي الدين): المشهور في فنون الزخرفة عبر العصور، م.م.، ص 17.

14 - أخذنا الجدول من أطروحة الدكتوراه للفرنسية فيرونيك باردو:

* Pardo (Véronique), « Tisser les relations sociales dans les rites et la matière. Représentation de l'ordre social, des valeurs et de l'appartenance à Douiret, village berbérophone du sud-est tunisien », p. 292.

15 - طالو (محي الدين)، المشهور في فنون الزخرفة



«ألوان من تراثنا الشعبي»

أ. حسين محمد حسين – كاتب من البحرين

صدر حديثاً عن هيئة البحرين للثقافة والآثار وضمن سلسلة كتاب البحرين الثقافية، الطبعة الثانية من كتاب «ألوان من تراثنا الشعبي» للباحث البحريني المتخصص في التراث الشعبي والتاريخ «عبدالرحمن سعود مسامح». يقع الكتاب في 345 صفحة من القطع المتوسط ويضم بين دفتيه مقدمة وثمانية فصول. يذكر أن الطبعة الأولى من الكتاب صدرت في العام 2001م. هذا، وقد سرد المؤلف في مقدمة الطبعة الأولى (لم تنشر في الطبعة الثانية)، سيرته والمناصب التي تبوأها وجعلته مهتما بالبحث في التراث الشعبي، موضحاً أن هذا الكتاب جاء نتاجاً لتجارب ومحاولات وقراءات استمرت سنيناً لتأخذ هذا الشكل على الورق (مقدمة الطبعة الأولى ص 11 – 12).

أما في مقدمة الطبعة الثانية فقد اكتفى المؤلف بذكر مدى أهمية الكتاب عندما صدر في طبعته الأولى في العام 2001م، والصدى الكبير الذي أحدثه، في حينها، حيث فاز بالجائزة الأولى كأفضل كتاب في مجال الدراسات الإنسانية بمملكة البحرين وذلك

في العام 2002م، كما أوضح المؤلف في هذه المقدمة مصدر الصور القديمة التي بالكتاب وهو أرشيف متحف البحرين الوطني (مقدمة الكتاب ص 7).

فصول ومواضيع الكتاب

أما الثمانية فصول التي تضمنها الكتاب، والتي جاءت مطابقة لما هي عليه في الطبعة الأولى، فقد تناول فيها المؤلف واحدا وأربعين موضوعاً تتعلق غالبيتها بالتراث الشعبي، غير أن هذه المواضيع لم تصنف في الفصول بحسب أقسام أو مجالات التراث الشعبي لتعكس تلك «الألوان» المختلفة لمجالات التراث الشعبي. ففصول هذا الكتاب، في الغالب، لا تعتبر فواصل ينتقل من خلالها المؤلف من مجال في التراث الشعبي إلى آخر، فمواضيع الكتاب متباينة، وأخرى متكاملة ومنها ما هو متداخل، فهي، في الغالب، لم ترتب في الفصول بحسب وحدة الموضوع او بحسب مجال التراث الشعبي التي تنتمي له. وعليه سوف نستعرض تلك المواضيع، ليس بحسب الفصول، وإنما بحسب تقسيم مجالات التراث الشعبي، وفي أخرى سوف نراعي وحدة الموضوع، كما هو الحال في المواضيع التي تكون مجتمعة الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر.

فهذه المواضيع الواحد والأربعين منها ثلاثة وثلاثين موضوعاً شاملة لكل مجالات التراث الشعبي الخمسة، وهي: العادات والتقاليد الشعبية، والمعتقدات والمعارف الشعبية، والأدب الشعبي، والفنون الشعبية، والثقافة المادية (للمزيد حول طرق تقسيم مجالات التراث الشعبي ينظر: البكر 2009، ص 127 - 128). ومن هذه الثلاثة والثلاثين موضوعاً، يوجد منها عشرة مواضيع تتعلق بالبحر وتكون في مجموعها «الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر».

أما المواضيع الثمانية المتبقية فمنها ثلاثة مواضيع تعتبر مقدمة حول التراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، ومنها خمسة مواضيع تخص تاريخ أماكن ومباني محددة في مملكة البحرين، وفيما يلي عرض مختصر لهذه المواضيع بحسب مجالاتها المختلفة:

1 - واقع التراث الشعبي:

تناول المؤلف ثلاثة مواضيع تعتبر كمدخل للتراث الشعبي وواقعه في مملكة البحرين، وهي: «التراث الشعبي: قول وفعل» (ص 24 - 29)، و«ألوان من تراثنا الشعبي (ص 304 - 308)، و«واقع التراث الشعبي» (ص 11 - 23). وقد ناقش المؤلف في الموضوع الأول تعريف التراث الشعبي وتقسيمه إلى مادي وغير مادي، كما تطرق في الموضوع الثاني للمجالات الأخرى المختلفة من التراث الشعبي معطياً مثالاً واحداً، من التراث الشعبي في مملكة البحرين، لكل مجالٍ أو عنصرا يذكره من مجالات وعناصر التراث الشعبي.

أما الموضوع الثالث فقد تناول فيه المؤلف البدايات الأولى للاهتمام بالتراث الشعبي في مملكة البحرين، بدءاً بتأسيس جمعية الآثار والتاريخ في العام 1953م، والذي كان التراث الشعبي أحد الإهتمامات الرئيسية لها، وحتى تأسيس مركز التراث الشعبي في ديسمبر من العام 1984م. هذا، وقد ناقش المؤلف أهم المشاكل التي تواجه الدارسين للتراث الشعبي والتي تشمل: مسألة تحديد مواضيع التراث الشعبي، وتحديد مصادره، وطرق جمعه، ودور المؤسسات والوزارات الحكومية في الاهتمام وحفظ التراث الشعبي. كما تطرق فيه المؤلف لعددٍ من مجالات التراث الشعبي.

2 - الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر:

خصص المؤلف عشرة مواضيع مفصلة ترتبط بالبحر، والتي تكون في مجموعها الثقافة الشعبية المرتبطة بالبحر، كالغوص وحرفة القلافة وغيرها، ويمكن تبويب تلك المواضيع كالتالي:

أ - الغوص واللؤلؤ:

عرض المؤلف حرفة الغوص في أكثر من فصل، ففي الفصل الثاني من الكتاب (ص 59 - 77)، ناقش المؤلف تاريخ حرفة الغوص في البحرين منذ حقبة دلمون؛ حيث تطرق لأسطورة البطل السومري الأسطوري جلجامش الذي مارس الغوص في مياه دلمون ليفوز بزهرة الخلود. وتابع المؤلف سرد الروايات التاريخية حول الغوص واللؤلؤ في البحرين منذ الحقب القديمة مروراً بفترة

تايلوس والفترة الإسلامية المتوسطة وإنتهاء بتاريخ الغوص واللؤلؤ في بداية القرن العشرين.

وفي الفصل الأول من الكتاب (ص 50 - 55) تناول المؤلف «حياة الغوص»، فوصف الحياة فوق ظهر سفينة الغوص، كما تناول الأمثال الشعبية التي ارتبطت بالغوص.

ب - القلافة، حرفة صناعة السفن:

الموضوع الثاني الذي تناوله المؤلف والذي يرتبط بالبحر هو حرفة القلافة، أي صناعة السفن، وقد أسهب المؤلف في وصف هذه الحرفة، فتناول وصفها بصورة مفصلة وذلك في الفصل الثاني (ص 78 - 88)؛ حيث ذكر العديد من أدوات هذه الحرفة ومسميات أجزاء السفينة، كما تناول خطوات صناعة السفينة الجديدة، أي الوشار، والتي تبدأ بالإتفاق مع القلاف، وبعد ذلك تبدأ عملية بناء السفينة من بناء جسد السفينة وحتى دهانها بالصل، وانتهاء بعملية إنزالها في البحر، وهي عملية لا تمر دون طقوس معينة.

وفي الفصل الرابع من الكتاب (ص 147 - 151) عاد المؤلف ليناقش العادات والتقاليد الشعبية المتصلة بحرفة القلافة، مكررا بعض ما ذكره في الفصل السابق ومركزاً على العادات التي ترافق خطوات بناء السفينة وإنتهاء بوصف حفل إنزال السفينة في البحر وما يرافق ذلك من وليمة وفنون بحرية.

أما في الفصل السابع من الكتاب (ص 271 - 278) فقد تناول المؤلف أنواع «السفن التقليدية في البحرين» ومسمياتها ووصفها.

ج - من البحر

خصص المؤلف الفصل السابع من الكتاب ليتناول فيه مزيداً من المواضيع التي تتعلق بالبحر فعنونه باسم «من البحر»، وقد تطرق فيه المؤلف لأهمية البحر كمصدر للدواء والغذاء، كما تطرق فيه للطيور البحرية ومسمياتها المحلية. وختم المؤلف هذا الفصل بالحديث عن الروبيان (الأربيان) وعشق أهل البحرين له.

3 - العادات والتقاليد الشعبية

يضم الكتاب عشرة مواضيع تصنف ضمن مجال «العادات والتقاليد الشعبية». هذا وقد أفرد المؤلف فصلاً خاصاً للعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية (الفصل الرابع)، غير أن «العادات والتقاليد الشعبية» تعتبر مجالاً منفرداً في التراث الشعبي، وهناك مجال آخر يعنى بالمعتقدات والمعارف الشعبية (البكر 2009 ص 127 - 128). ففي الفصل الرابع طرح المؤلف خمسة مواضيع، أربعة منها مرتبط بالعادات والتقاليد الشعبية، من تلك المواضيع «عادات وتقاليد ارتبطت بحرفة القلافة»، وقد سبق أن تناولناه سابقاً، وموضوع «تبادل التحية»، وقد وصف فيه المؤلف الطرق المختلفة لإلقاء التحية في البحرين، كما تناول أنواع التحية في المناسبات الخاصة، كمناسبة العزاء (الخلف)، وفي حالة الزواج وعند الرجوع من الحج. ومن المواضيع التي تناولها في هذا الفصل أيضا، الكشتة، وهي النزهة أو الرحلة القصيرة، والتي عادة ما تكون للمزارع والعيون الطبيعية التي كانت تشتهر بها البحرين قديماً كعين عذاري وعين قصاري. وختم الفصل بموضوع «القايلة والقيلولة» متناولاً فيه مزايا نوم القيلولة والعادات المرتبطة بها.

وفي الفصل الخامس، المعنون «عساكم من عواده»، تناول المؤلف خمسة مواضيع جميعها ترتبط بالعادات والتقاليد الشعبية التي ترتبط بمناسبات دينية، وهي الحج وشهر رمضان. ومن ضمن التقاليد المعروفة في مملكة البحرين ومناطق أخرى في الخليج العربي والتي تناولها المؤلف في هذا الفصل، تقليد «الحية بية» الذي يمارس في عيد الأضحى، وكذلك، احتفال «القرقاعون» في ليلة النصف من شهر رمضان.

كما يضاف لتلك المواضيع موضوع «حكاية الآباء مع الأسماء» الذي تناوله المؤلف في الفصل الأول (ص 42 - 49)، والذي تطرق فيه لأسماء الناس في البحرين، ذكورا وإناثا، معدداً أشهر الأسماء والظواهر التي ترتبط بها كالتصغير والتدليل في الأسماء.



4 - المعتقدات والمعارف الشعبية:

لم يخصص المؤلف فصلاً خاصاً بمجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، على الرغم أنه تناول ثمانية مواضيع تصنف ضمن هذا المجال، غير تلك المواضيع التي تصنف ضمن هذا المجال وترتبط بالبحر والتي سبق عرضها. هذا وقد تناول المؤلف في الفصل الخامس، المعنون «مواضيع من التراث» خمسة مواضيع، جميعها تصنف من ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية»، وهذه المواضيع هي: «العطاس» والعادات المرتبطة به، وموضوع «الرؤى والأحلام»، و«قصة أيام الأسبوع» و«شجرة السدرة» و«الحمار في التراث والتاريخ».

ويضاف لما سبق، ثلاثة مواضيع أخرى تصنف ضمن مجال «المعتقدات والمعارف الشعبية» تناولها المؤلف في فصول أخرى؛ ففي الفصل الرابع تناول موضوع «حبة الخال في المعتقدات الشعبية»، وفي الفصل الثامن تناول موضوعين هما: «الفقع: غذاء ودواء»، و«المرايا: مناظر في تراثنا الشعبي».

5 - الأدب الشعبي:

تناول الباحث في الفصل الأول من الكتاب موضوعين تصنف ضمن مجال «الأدب الشعبي»، الأول «بلاغة الأدب الشعبي»، والذي تناول فيه باختصار تنوع اللهجات العامية في البحرين، وبعض أشكال الأدب الشعبي بصورة مختصرة. أما الموضوع الثاني فهو «الموال»، وهو أحد أنواع الشعر الشعبي، وقد أسهب المؤلف في الشرح حول الموال مستعرضاً تاريخه وأوزانه وأشكاله، كالرباعي والخماسي والسداسي والسباعي، معطياً أمثلة توضح ذلك. كما تناول المؤلف بعض صور أو أغراض الموال كالنقائض والدرسعيات معطياً أمثلة عليها.

6 - الفنون الشعبية

في الفصل الثامن من الكتاب، أفرد المؤلف موضوعين تصنف ضمن مجال «الفنون الشعبية» وهي، الألعاب الشعبية، والفنون الشعبية الموسيقية. هذا وقد صنف المؤلف من ضمن الفنون الشعبية عناصر أخرى تصنف، في الغالب، ضمن الثقافة المادية، وهي «الحرف والمهن

الشـعبية» والبنـاء أو العمارة الشـعبية، يذكـر أن هناك تداخـلا بين هـذه العناصـر والفنـون الشـعبية (للمزيد مـن النقاش حـول تصنيـف عناصـر الفنون الشـعبية وعناصـر الثقافة الماديـة ينظر: البكـر 2009، ص 153 – 162). والغريــب أن الباحــث نفســه، وضمن موضوع واقــع الــتراث الشــعبي، صنف الثقافــة الماديــة كمجال مستقل وضمنه الحرف والمهن الشـعبية (ص 18 – 19)، غـير أنه عاد لينـوه لوجـود التداخل بين الحرف الشـعبية والفنــون الشــعبية وذلك عندمــا صنف الحــرف ضمن موضوع الفنون الشـعبية (ص331). وسوف نعرض هنا الألعاب الشـعبية والفنون الشعبية الموسيقية، أما البقية فسـنتعرض لذكرها في الثقافة المادية.

أ – الألعاب الشعبية:

تنـاول المؤلـف بعضا مـن الألعـاب الشـعبية وذلك ضمـن موضـوع «ألعابنا الشـعبية ومـا فيها مـن تربية وتعليـم» (ص321 – 330)، وقـد تطـرق فيـه المؤلف لبعض الألعــاب الشــعبية وأهميتها للإنســان في مراحل حياتــه المختلفــة، ومقتصــراً الموضــوع علــى توضيــح الجوانــب التعليميــة والتربوية للألعاب الشــعبية وذلك من خلال عـرض أربع ألعاب شـعبية. أولى تلـك الألعاب هي «المِـدُود» وهــي لعبة محـاكاة بناء البيـوت الصغيرة وذلك عن طريق مد أو بسـط أشـياء بسيطة على مساحة مـن الأرض وتقسـيمها بصـورة معينـة لتحاكي أقسـام البيــت، وربما يعمــل فيها أثاث وتمثيل شــخوص معينة.

أما اللعبة الثانية فهي «الخشيشــة» (أي الإختباء)، وهــي تعتمــد على أختيار شــخص مــا بالقرعــة ليبحث عــن بقيــة أفــراد المجموعة الــتي تقــوم بالاختبــاء. وأما اللعبــة الثالثة فهــي «الصعگير» وهي شــبيهة باللعبة الســابقة من حيث مبــدإ الاختباء، غــير أن في هذه اللعبة يتــم تقســيم المجموعة إلى فريقــين، يقــوم الفريق الأول بالاختبــاء والفريق الآخــر يبحث عنهم.

أمــا اللعبــة الأخيرة الــتي اختارهــا المؤلف فهــي لعبة «حمامة نــودي نــودي»، وفي واقع الأمر فإن هــذه اللعبة مجــرد أهزوجة كغيرهــا من الأهازيــج التي تمــارس أثناء عمليــة التأرجح علــى «الأرجوحــة» أو «الدورفة». كما يمكــن أن تغنى هــذه الأهزوجــة بصورة مفــردة كنوع من الألعــاب الغنائيــة. هذا وقــد أوضح المؤلــف أهمية هذه الألعاب في اكتســاب مهارات وقيــم معينة.

ب – الفنون الشعبية الموسيقية

تطـرق المؤلـف لبعـض أنـواع الفنـون الشـعبية الموسـيقية بصورة مختصـرة وذلك في موضـوع «الفنون الشـعبية ودورهـا في السـياحة الثقافيـة» (ص 331 – 342)، والـذي ضمنـه المؤلـف عناصـر تصنـف ضمن مجـالات أخـرى. ومن الفنون الشـعبية الموسـيقية التي تطرق لهـا، فـن الفجري الـذي يمـارس في البنـادر، كما تطـرق للفنـون البحرية الـتي تصاحب العمـل على ظهر السـفينة كالخطفـة والـدواري والهولـو واليامال.

ومـن الفنون الموسـيقية الأخـرى التي تناولهـا فنون الريـف والبادية والحضـر، كأغاني المناسـبات كالأعراس ودق الحـب في المناحيز وغيرها. كما تطـرق لبعض الفنون الـتي تحضرت كالعرضة والسـامري واللعبـوني. هذا، وقد خص المؤلـف مجموعة مـن الفنون باسـم «الفنون التي تبحرنـت» وهي تلـك الفنون الـتي تأقلمـت وأصبحت جزءاً من تـراث البحرين الموسـيقي.

هـذا، وقـد قـدم المؤلـف في نهايـة الموضـوع مقترحـات لكيفيــة الاســتفادة مــن هــذه الفنــون الشــعبية الموسيقية في السـياحة، وتبـدأ تلـك المقترحـات بحصـر الفـرق أو الـدور الـتي تمـارس تلـك الفنـون، وإقامـة حفـلات موسـمية، وتخصيـص سـاحات خاصـة في الحدائـق العامـة تمـارس فيهـا هـذه الفنـون، أو إقامـة مسـارح متخصصـة لهـا، وبالتزامـن، يتـم الإعـلان عـن هـذه الحفـلات في النشـرات السـياحية.

7 – الثقافة المادية:

مـن المواضيع التي تنـدرج ضمن «الثقافـة المادية» والـتي تناولها المؤلـف هي «الحـرف والمهن الشـعبية» و«العمارة الشـعبية». وعلى الرغم أن المؤلف أفرد فصلاً مستقلاً للحرف والمهن الشـعبية (الفصل الثاني)، إلا أنه عـاد ليذكر عدداً آخر مـن الحرف والمهـن وكذلك العمارة الشـعبية ضمن موضوع «الفنون الشـعبية» وقد سبق أن اشـرنا لذلك سابقاً.

أ - الحرف والمهن القديمة

حمل الفصل الثاني من الكتاب عنوان «حرف سادت ثم بادت»، وقد عرض فيه المؤلف عدداً من الحرف والمهن القديمة التي كانت تمارس في البحرين قديماً، كالغوص والقلافة التي سبق الحديث عنهما، بالإضافة لعدد آخر من الحرف والمهن وهي: المحسن (الحلاق)، ومهنة السقاية وهي مهنة بيع المياه العذبة، ومهنة العبارة وهي مهنة نقل الناس بالقوارب قبل بناء الجسور، وخصوصاً ما بين المنامة والمحرق.

كما تناول المؤلف عدداً آخر من الحرف القديمة، والتي لازالت تمارس على نطاق ضيق، وذلك في الفصل الثامن من الكتاب وضمن موضوع «الفنون الشعبية ودورها في السياحة الثقافية» (ص 332 - 334)، وهذه الحرف هي: صناعة الفخار، وصناعة النسيج، وصناعة السلال، وصناعة المديد، وصناعة الدلال، وصناعة الحلي. وقد اكتفى المؤلف بإعطاء نبذة مختصرة عن كل حرفة.

ب - العمارة الشعبية

تطرق المؤلف للعمارة الشعبية في البحرين وذلك ضمن موضوع الفنون الشعبية سالفة الذكر (ص 334 - 337). يذكر، أن عنصر العمارة الشعبية تأرجح تصنيفه بين مجالي «الفنون الشعبية» و«الثقافة المادية» (البكر 2009، ص 155). هذا، وقد تطرق المؤلف في هذا الموضوع لمواد البناء القديمة كأنواع الحصى والأخشاب والطين التي كانت تستخدم في البناء، كما تطرق المؤلف للتكوين العام للبيوت القديمة مع إعطاء لمحة حول تقسيمها.

8 - مبان لها تاريخ:

خصص المؤلف الفصل الثالث ليسرد فيه تاريخ بعض الأماكن والمباني المهمة في مملكة البحرين؛ حيث عرض المؤلف في هذا الفصل خمسة مواضيع تاريخية، أربعة منها تخص المحرق، الموضوع الأول «المحرق في التاريخ» وقد سرد فيه المؤلف تاريخا مختصرا للمحرق بدءاً من حقبة دلمون ومروراً بحقبة ما قبل الإسلام والفترة الإسلامية المتأخرة ووصولاً للقرن العشرين. وقد استعرض المؤلف أسماء المحرق القديمة وبعض المعالم الأثرية والتاريخية. أما في الموضوع الثاني «المحرق في عيون الآخرين» فقد استعرض المؤلف فيه ما كتبه أربعة كتاب حول المحرق، وهم: جي. جاي لوريمر (1905م)، والشيخ محمد بن خليفة النبهاني (1914م)، وأمين الريحاني (1922م)، وجيمس بلكريف (1955م).

أما في الموضوع الثالث «معالم المحرق التاريخية» فقد استعرض فيه المؤلف عدداً من معالم المحرق التاريخية كقلعة عراد، و«برج بو ماهر»، وبيت الشيخ عيسى بن علي آل خليفة، ومدرسة الهداية الخليفية، وسوق القيصرية. أما الموضوع الرابع فقد خصصه المؤلف «لجسر الشيخ حمد» الذي يربط ما بين المنامة والمحرق، وقد استعرض فيه المؤلف تاريخ بناء الجسر ومراحل تطوره.

أما الموضوع الخامس المعنون «في البحرين مبان لها تاريخ» فقد تناول فيه المؤلف تاريخ لعدد من المباني المهمة في مملكة البحرين كمبنى محاكم البحرين، ومستشفى الحكومة في النعيم، وباب البحرين.

المراجع

1 - البكر، محمود مفلح. مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي : عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات، آفاق. منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2009.

2 - مسامح، عبدالرحمن سعود. ألوان من تراثنا الشعبي. الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2001.

الصور

1 - صورة الكاتب.

2 - صورة بطاقة بريدية من أرشيف الثقافة الشعبية.



دراسة حول مؤرخ العصر

وموضوعات حول توثيق التراث الشعبي العربي

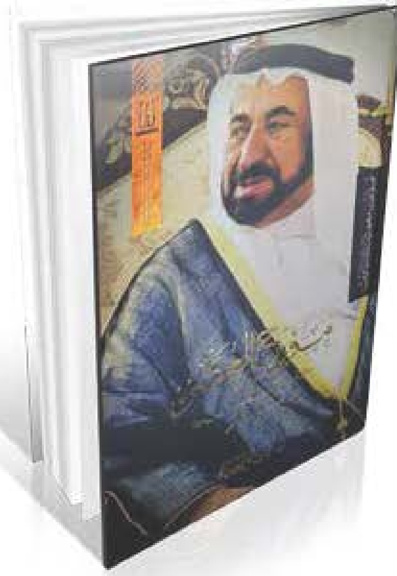
أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

نعرض في هذا العدد لبعض الدراسات العربية المتنوعة والتي صدرت بكل من الإمارات والسعودية والكويت ومصر والجزائر، تناولت موضوعات تشترك عامة في توثيق التاريخ والتراث الشعبي، حيث تطالعنا موسوعة كبرى حول الكائنات الخرافية، فضلاً عن مجموعة من الحكايات الشعبية التي يغلب عليها طابع الخرافة، ثم دراسة متعمقة لمفهوم الموتيف في الأدب الشعبي والفردي، وقاموس عابر للهجة والمفردات الشعبية، لينتهي بنا المطاف إلى بحث موسيقي خالص حول أغنية البحر. غير أن محطتنا الأولى في هذا الملف ستبدأ بالوقوف عند دراسة متعمقة حول مؤرخ العصر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم إمارة الشارقة.

مؤرخ العصر

صدر عام 2016 كتاب «مؤرخ العصر: مقاربة في مرتكزات الكتابة التاريخية عند صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي» لمؤلفه الباحث الأكاديمي الموريتاني محمد بونعامة، والكتاب يقع في 264 صفحة من الحجم المتوسط، وصدر عن معهد الشارقة للتراث، ويكشف الكتاب بوضوح عن مكانة الحاكم العالم والمفكر والمبدع في آن، إذ أن مفهوم الحاكم في التاريخ قد ارتبط بالنواحي السياسية عامة، غير أن الشيخ القاسمي قد اتخذ مكانة مغايرة لهذا التصور، إذ ارتبطت شخصيته بالحاكم المثقف الذي يدعم حركة الثقافة العربية في جميع المجالات، ومن هنا فإننا أمام نموذج استثنائي يحتاج للعديد من الدراسات التي تكشف عن عبقريته، ومن ثم تفسر لنا بوضوح سر نجاح هذا الرجل على جميع المستويات وفي مقدمتها حب الملايين لشخصيته ذات الحضور المتألق.

ويكشف الكتاب الذي بين أيدينا عدة حقائق من بينها توثيق أعمال الشيخ القاسمي وتصنيفها من ناحية، وكشف اهتمامه بتسجيل ذاكرة الأمة من ناحية ثانية، وتقديم دراسة تحليلية لمنهجه في البحث من ناحية ثالثة. وقد سجل الكتاب مؤلفاته التاريخية المعروفة والتي تعكس منهجه العلمي وهي: سيرة مدينة – 2015 اقتصاد إمارات الساحل العربي في القرن التاسع عشر –2015 تحت راية الاحتلال – 2014 حديث الذاكرة 3ج (2011 –2013) – زنوبيا ملكة تدمر – 2013 مراسلات سلاطين زنجبار – 2012 القواسم والعدوان البريطاني –2012 حصاد السنين – 2011 سرد الذات – 2009 وصف قلعة مسقط وقلاع أخرى على ساحل خليج عجمان – 2009 محطة الشارقة الجوية بين الشرق والغرب – 2009 التذكرة بالأرحام – 2008 نشأة الحركة الكشفية في الشارقة – 2008 الحقد الدفين –2004 بيان الكويت: سيرة حياة الشيخ مبارك الصباح – 2004 بيان للمؤرخين الأماجد في براءة ابن ماجد – صراعات القوة والتجارة في الخليج – 1999 الخليج في الخرائط التاريخية 2ج – 1999 رسالة زعماء الصومال إلى الشيخ سلطان بن صقر القاسمي – 1996



جون مالكوم والقاعدة التجارية البريطانية في الخليج – 1994 يوميات ديفيد سيتون في الخليج – 1994 الوثائق العربية العُمانية في مراكز الأرشيف الفرنسية – 1993 العلاقات العُمانية الفرنسية – 1993 الاحتلال البريطاني لعدن – 1991 تقسيم الامبراطورية العُمانية – 1989 أسطورة القرصنة العربية في الخليج 1986.

وقد تناول المؤلف في المقدمة الحدود الزمانية والمكانية للدراسة، وما تطرحه من قضايا محورية في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشير بونعامة إلى أن مؤرخنا قد كرس حياته وجهده ونشاطه خدمة لمشروعه التاريخي الهادف إلى كتابة تاريخ منطقة الخليج بشكل عام، وإمارات الساحل العربي (دولة الإمارات العربية المتحدة حالياً) بشكل خاص، وتنقيته من الشوائب، وتنقيحه مما علق به من دسائس. وقد اتبع المنهج التاريخي من أجل بيان أهمية مساهمات صاحب السمو في كتابة تاريخ المنطقة كونها علامة فارقة في سياقها المحلي والخليجي والعربي، ويشمل الإطار الجغرافي للدراسة أو «المدونة التاريخية» كما يصف الباحث أعمال مؤرخنا فقد اتسعت لتشمل الإمارات العربية التي شكلت في نظامها الداخلي ما يشبه مدن الدولة. ويحيل مؤرخنا في مدونته التاريخية إلى ذلك الفضاء ببعض تسمياته مثل: ساحل عُمان–

إمـارات السـاحل العـربي وتُعـد التسـمية الأخـيرة هي الأكـثرانتشـارًا. أمـا الإطـار التاريـخي فيبدأ مـع بواكير الحضـور الأوروبي علـى الشـواطئ الخليجيـة مع مطلع القـرن الخامس عشـر الميـلادي حـتى المرحلـة الراهنة. كما يعـرض المؤلف في مدخل الدراسـة لبعـض المفاهيم العلميـة في البحـث التاريخي عامة والكتابـة التاريخية في إمارة السـاحل العربي خاصة، مشـيرًا إلى مفهـوم الكتابة التاريخيـة، وإشـكالية التدويـن، ومرحلة التأسـيس في تاريـخ الثقافـة العربيـة، والمسـاهمات الأولى في الكتابة التاريخيـة في الإمـارات، ثم قدم إطلالة مـن الخارج على الكتابات الاسـتعمارية.

وتنـاول المؤلـف في الفصـل الأوّل الذي حمـل عنوان «الكتابة التاريخية عند سـلطان القاسـمي: بـوادر الوعي وبواكـير الإنتـاج»، مقدمًـا رصـدًا بيوجرافيًـا لصاحب السـمو، ومسـتعرضًا محتويات مدوّنتـه التاريخية وما تضمّنتـه مـن معلومـات قيّمة عـن الإنسـان والمكان في الخليج العربي والإمـارات، مركّزاً على مضمـون الكتابات التاريخية، حيث قام بتقسـيمها انطلاقـاً من محتوياتها، إلى ثلاثة محـاور: التاريخ الوطني، تاريـخ منطقة الخليج العـربي، التاريخ العربي. ويشـيربونعامة إلى أننـا إذا ألقينا نظـرة فاحصة على محتويـات تلك الكتابـات التاريخية، وتمعنـا في الموضوعـات المطروقـة فيها، فإننا سـنلاحظ من الوهلـة الأولى حضور الهوية بمعناهـا العام والخاص، إذ تحيـل تلـك الموضوعـات إلى هـمّ تاريـخي لازم مؤرخنا وشـغله حينًا مـن الدهر، ومـا حديثه في «سـرد الذات» عـن بعـض القضايـا» الخارجـة عـن السـياق المحلي ظاهريًـا كالعـدوان الثـلاثي على مصـر، وحـزب البعث إلا أكـبردليـل علـى التعبيرالشـمولي لنظرة «سـلطان» لمفهـوم الهويـة والانتمـاء إلى الفضـاء العـربي العـام والتفاعـل بما يـدور في فلكه مـن قضايا. وتطـرق المؤلف في الفصـل الثاني من كتابـه للقضايا التي تطرحهـا المدوّنة التاريخية للشـيخ القاسـمي، وعلاقتها بالسـياق المحلي، وذلك بالتركـيزعلى مرحلـة الاسـتعمار الأوروبي: البداية والنهاية، ومسـيرة المؤلف، وميلاد دولـة الإمارات العربية المتحدة، وسيرة مدينة الشـارقة، والأوضاع الاقتصادية في إمارات السـاحل العربي في القرن التاسـع عشـر الميلادي، وملامح المشـهد الثقافي في الشـارقة. كما تطرق للجوانب الحضارية والتراثية في كتابات سـمو الحاكـم انطلاقًا من وصفه مدينة الشـارقة القديمة ومعالمها التاريخية، مثل: حصـن الشـارقة، بيوتها، شـجرة الرولة، سـوق العرصة

ولعـل أبـرز مـا يسـجله منهـج «القاسـمي» هـو اعتمـاده في تسـجيل التاريـخ علـى الروايات الشـفهية كمصـدر أصيل في توثيقـه للأحداث من ناحيـة، والحياة الشـعبية والاجتماعية للشـارقة من ناحيـة أخرى. وهو المنهج نفسـه المعروف في علـم الفولكلور. يقـول في كتابه «تحـت رايـة الاحتـلال»: يروي هـذا الكتـاب مجموعة مـن روايـات تاريخ الشـارقة، الـتي أخـذت في تصنيفها ونشـرها بين أهل هذا الزمان، لأبسـط فيهـا أهم حوادث تاريـخ الشـارقة الموثقـة، وأصـف الهيئـة الاجتماعية وآدابهـا، وعـادات النـاس وأخلاقهم، كمـا قمت بوصف مدينة الشـارقة، وأحيائها، وبيوتها، وسـكانها، وتجارتها، في صورة روايـات تاريخية. ومن ثم فإننـا نلمح في كتابات الشـيخ القاسـمي وصفًـا فولكلوريًا مـن الطـراز الأول للعـادات والتقاليـد الشـعبية بالشـارقة. فيكتب حول «شـجرة الرولة» وارتباطها في الذاكرة الشـعبية بالأعياد والاحتفالات فيقول: في مسـاء ذلك اليوم (العيد) يتوافد إلى شـجرة الرولة، وارفة الظل، الرجـال والفتية والفتيات والأطفـال، وتعلـق الحبـال علـى الأغصـان الكبيرة من شـجرة الرولة، وتجلـس الفتيات في صفـين على الحبال، وتُشـبك فتاة أصابع رجليهـا بالحبال الـتي تجلس عليها الفتـاة الـتي تقابلهـا، فتتكـون «المرجيحـة» مـن ثماني فتيـات، أمـا الفتيـان فيقومـون بـ «شـط المرجيحة» أي إبعادهـا إلى أعلـى بـكل عفـة. وتبـاع تحت الشـجرة الحلويـات والمكسـرات. أمـا شـيخ الشـارقة، فيجلس علـى الكرسي الكبير، وحولـه أقرباؤه وأعيـان البلد، لتلقي التهـاني بالعيـد، وإلى جانبهم تُقـام رقصـة العيالة. ومن المفـردات التراثية المرتبطـة بالتراث الشـعبي في مختلف المناسـبات يرصـد مؤرخنـا «الفوالـة» و«العيديـة»، و«الفوالـة» هي ما يقـدم للضيف من حلـوى ومنقوش وبشـمك ويُصنع من الطحينة التي تُسـتخرج من هرس السمسـم، يُقال لها «هـردة». أما العيدية فهـي النقود التي يتلقاهـا الأولاد في يـوم العيد..إلخ.

أما سوق العرصة فيصفه الشيخ القاسمي وصفًا دقيقًا كعنصر محوري من عناصر التراث الشعبي بالشارقة، فهو: مجموعة من الدكاكين، تحيط بساحة مسقوفة، ولها أبواب تغلق ليلاً، وكذلك السوق المسقوف. وفي تلك المنطقة يسكن التجار من الهندوس، ومن التجار المسلمين الذين وردوا من الهند منطقة «حيدر آباد» وهم شيعة، ليس لهم شأن بتلك الدعوة السلفية. كما أن بتلك المنطقة جماعة الصاغة «الصواغ»، وهم مجموعة من عرب «البريمي» شيعيو المذهب، وقد هربوا من تسلط «السديري» عليهم ومضايقتهم، فلجأوا مع شيخهم «حميد الصايغ» إلى الشيخ «محمد بن صقر» في الشارقة، وأدخلوا حرفة الصياغة في الشارقة، والتي كانت تُزين بها الأسلحة والخناجر وخاصة بالذهب والفضة.

كما تشير الدراسة إلى أنه في الأعوام الثلاثين التي رصد مؤرخنا أحداثها وبرامجها، تطورت الأنشطة الثقافية في الشارقة، من ثلاثة أنشطة إلى ألف وستمائة نشاط في العام. وتناول بونعامة في الفصل الثالث منهج الكتابة التاريخية وخصائصها عند صاحب السمو، من خلال رؤيته في كتابة التاريخ، والمنهج التاريخي الذي اعتمده في الكتابة، وارتكازه على الوثائق، وطرائق نقله، والتزامه التسلسل الزمني والموضوعي للأحداث، ثمّ المصادر التي اتكأ عليها بما ضمّته من أنواع، تمثّل الوثائق الأجنبية السواد الأعظم منها، وبخاصّة الموجودة في الأرشيفات الفرنسية والبريطانية والبرتغالية والهندية والتركية، وكذلك العربية، كما عرّج على نقد المؤلف للمصادر الأجنبية، وكيفية النقد والانتقال من نقد الوثيقة والمعلومة التاريخية الخطأ، إلى نقدها ونفيها ودحضها بالحجة والبرهان.

كما تتبع خصائص الكتابة التاريخية وسماتها عند القاسمي، ومن أبرزها: الموسوعية - التنوع والشمول - الموضوعية والحياد - الدقة والتمحيص - التسلسل الزمني والموضوعي. وقد سجل المؤلف في نتائج دراسته المهمة أن الرؤية الثقافية الواعية لمؤرخنا، بما تحمله من دلالات وإبداع في صوغ التاريخ الحضاري، المنبثقة من حسه التاريخي العميق وفهمه للفلسفة والفكر الإنساني، دليل على إدراكه أن الأمة العربية بحاجة إلى استشراف الحاضر من الماضي، بالعودة إلى التاريخ المحلي والإقليمي، ونفض الغبار عن مصادره ووثائقه، وتقديمها للقارئ العربي، بل للعالم أجمع، لبيان الظلم والحيف اللذين مورسا على سكان هذه المنطقة بخاصة والعرب المسلمين بعامة.

ونرى أن هذا الكتاب قد يفتح المجال لمزيد من الدراسات التحليلية والنقدية حول الإنتاج الفكري للشيخ القاسمي، خاصة ما يرتبط بالموضوعية في رصد التاريخ، والتي لا تعتمد فقط على المصادر المدونة، بل وضعت المصادر الشفاهية في مكانتها اللائقة من الكتابة التاريخية. كما يفتح الكتاب أيضًا المجال نحو أهمية بحث الأعمال الإبداعية في الأدب والمسرح لسمو الشيخ القاسمي والتي تُرجمت للعديد من اللغات، وتكشف أيضًا عن اهتمامه بتوظيف الموروث في كشف الواقع المعاش للمنطقة العربية.

موسوعة الكائنات الخرافية

صدرت عام **2017** الطبعة الأولى لموسوعة الكائنات الخرافية في التراث الإماراتي: دراسة في المخيلة الشعبية لعبد العزيز المُسَلّم عن معهد الشارقة للتراث في **560** صفحة من الحجم المتوسط. والموسوعة مترجمة في المجلد نفسه إلى اللغة الإنجليزية. ويُعد هذا الموضوع من المشاريع العلمية التي استحوذت على اهتمام المُسَلّم منذ سنوات، حيث عكف على جمع وتوثيق الروايات الشفهية والمدونة حول هذه الكائنات الخرافية، وقام بتسجيلها وتحليلها في دراسة سابقة له عام **2007**، ثم انتهى به المطاف لعمل هذه الموسوعة الأولى من نوعها في حدود علمنا. كتب المقدمة العلمية للموسوعة مصطفى جاد، كما ذُيلت بمجموعة دراسات عن الموسوعة بدأت بدراسة باسم عبود الياسري بعنوان «الخرافة فعل إنساني لمواجهة الخير»، ثم دراسة دلال جويد بعنوان «الخراريف خيال يبني قيم الواقع»، وأخيرًا دراسة رسول محمد رسول بعنوان «قراءة في بنية الموروث الحكائي الشعبي في الإمارات».



ويسجل المؤلف حكايته مع الكائنات الخرافية مشيرًا لارتباطه بمنطقة خورفكان التي تتألف من مجموعة من القرى المتقاربة تحتضنها سلسلة من الجبال، ومن ثم حفلت بالعديد من المعتقدات الشعبية المرتبطة بالكائنات الخرافية، والتي كان يُعتقد أنها تزور منزل العائلة مما دعا الأم للبحث عن الوصفات الشعبية لإبعادهم كالملح والعتم وتركة صالح وغيرها من الوصفات التي كان يجب وجودها في البيت لإبعاد زوار الغفلة. كما يسجل المُسَلّم اهتمامه بتسجيل المأثورات الشفاهية عن والدته وهو في مرحلة الإعدادية، ثم انضمامه للدورات التدريبية بمركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، ثم تجربة دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة، ثم قصة ترميم المدينة القديمة بالشارقة التي واكبها العديد من الروايات والمحاضرات حول الكائنات الخرافية لدى الإماراتيين، وينتهي المُسَلّم بقوله: أكاد أجزم أن كتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشيهي، وكتاب «بدائع الزهور في وقائع الدهور» لابن إياس، كانت محفزة لي على أن أتابع في هذا الباب.

تضم الموسوعة التي بين أيدينا جميع ما عكف على جمعه المؤلف من روايات حول 33 كائنًا خرافيًا، صُنفت حسب الترتيب الهجائي. وقد استطاع عبد العزيز المُسَلّم أن يقدم مادته الميدانية بمنهج رصين من خلال لقائه بمجموعة من الرواة الثقاة الذين جلس يسمع منهم ويدون أحاديثهم حول الموضوع، وقد اتبع سياقا موحدا في جمع مادته واستخلاص المعلومات، فقدم في بداية كل مادة أصل تسمية الكائن الخرافي، ثم التفسير اللغوي للإسم لنتعرف على ملامحه، ثم أماكن انتشاره في الإمارات، ثم شرع يبحر في كتب التراث العربي للوقوف على تأصيل عربي للكائنات الخرافية التي جمعها. وينتهي بالرواية الشفهية التي جمعها.

وقد التزم المؤلف أيضاً بالبعد الجغرافي والمناطق الثقافية بدولة الإمارات، فنجد مواد ممثلة للبيئات الساحلية والصحراوية والجبلية. كما عرض لكائنات يمكن أن تندرج تحت ما يُعرف بالبشر وأنصاف البشر مثل: أم الدّوَيس (ذات المنجل) - أم الهيلان (العجوز الشمطاء) - غريب (النخيل الجبار) - روعان (مزدوج الشخصية). كما عرض لكائنات خرافية اتخذت هيئة النباتات والحيوانات والطيور مثل: أم الصبيان (دجاجة و فراخها) - أم كريه وليفه (النخلة) - بعير بلا راس (الجمل المنحور) - بعير بو خريطه (الجمل ذو الكيس) - بو سولع (المفترس) - سدرة الصنم (سدرة وادي الحلو) - أم رخيش (طائر الرخم) - حمارة و كلاب القايلة. كما تضمن الموسوعة كائنات خرافية من الجمادات والجن والشياطين مثل: بو راس (يد أسد ورجل حمار) - خطاف رفّاي (بو شريع) - شنق بن عنق - كهف الدّابه - جني المريجه - حصه وعيالها - فتّوح (عفريت القرم) - جني الرقّاص - عثيون (اليالوم) - سويدا خصف (سلة التمر)

أدخلنا عبد العزيز المُسَلّم بموسوعته إلى عالم ساحر بحق.. كائنات خرافية تتعارك مع البشر أو تبادلهم الغناء الجميل.. أو تفترسهم، وكائنات تظهر في البر والبحر، وتظهر في اليقظة أثناء الليل ووضح النهار. وقد تظهر في الأحلام مثل عثيون الذي يعبث بمنامات الناس. وقد تتخصص في خطف الأطفال كأم الصبيان وبعير بو خريطة والهامّة وبوسولع. نقرأ في الموسوعة عن كائنات تظهر في البحر مثل شنق بن عنق، أو تعترض السفن مثل خطاف رفاي الذي يظهر في



شكل شراع. وقد تتشكل في صورة امرأة جميلة تغوي الرجال كأم الدويس. وقد تتطفل على البيوت وتجسد الناس كأم الهيلان العجوز الحاسدة قبيحة الخلقة. وقد نشاهد كائنات تخصصت في اللعب بالناس واللهو بمشاعرهم كجني المريجة. أو تؤذي البشر مثل روعان الذي كان بحاراً ماهراً ثم أخذ يعترض الناس دون إرادة منه.. كائنات قد تظهر عندما يكون القمر بدراً مثل «بوراس» المستذئب الذي يصارع من يقابله في خفة لا تتناسب مع حجمه. ومنها ما يظهر في جميع الأوقات وفي الأماكن الآهلة بالسكان. كائنات قد تظهر مبتورة اليدين مثل بابا درياه الذي يخيف البحارة.. وقد تتشكل الكائنات في صورة حيوان كالبعير الذي ذبح ولم تخرج روحه مع رأسه المقطوعة فظل هكذا. وقد تكون نخلة «كأم كرية وليفة» النخلة القبيحة التي تلبسها الجن لتؤذي بها الناس وتعذبهم. وقد يكون طائراً كأم رخيش الطائر الضخم الذي ينذر وجوده بالخراب والدمار. وهناك كائنات خرافية لطيفة تصاحب الناس مثل «جني الرقاص» الذي لا يعمل إلا إذا أقيمت له الاحتفالات والأغاني. و«سويدا خصف» التي تظهر في شكل تمرة سوداء محفوظة في خصف. وقد ترتبط الكائنات الخرافية ارتباطاً وثيقاً بالبشر «كحصة وعيالها» الجنية التي يعرف سرها عبد الله الرجل الغريب الغامض صاحب العلم الباطني. يقدم المؤلف بلغته المميزة هذه الكائنات الخرافية، وكأنه يوجه دعوة مباشرة للمبدعين في الأدب والفن والسينما لأن يستلهموا منها ما يشاءون من موضوعات. وقدمت الموسوعة تصوراً تشكيلياً للكائنات الخرافية من خلال تنفيذ الكتاب على الرسم، إذ استعان المؤلف بأربعة رسامين اعتمدوا على قراءة المأثورات حول هذه الكائنات وأطلقوا العنان في رسمها بالألوان، وهو جهد يُضاف للموسوعة. كما قدم المؤلف بيليوجرافيا عربية مختارة حول الكائنات الخرافية. غير أن هناك العديد من الكائنات الخرافية التي كتب عنها المؤلف لم تُدرج بالموسوعة مثل: النعايه (نادبة الموت) - العبد المزنجل (بو السلاسل) - الهامه - سلامه و بناتها (غبة سلامه) - النغاقه (البوم) - الضباحه (النمس).. إلخ. ولعل المؤلف مطالب بجهد مضاعف لجمع كل ما كتبه حول هذه الكائنات الخرافية لتشملها الموسوعة في الطبعة الثانية.

نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية

صدر عن دار موفم للنشر عام 2015 كتاب عبد الحميد بورايو المعنون «امحمد بن السلطان وقصص أخرى: نماذج من الحكايات الشعبية الجزائرية» في 154 صفحة في الحجم المتوسط، ويشير المؤلف إلى أنه حاول أن يقدم صورة أمينة لما يتداول بالمجتمع الجزائري التقليدي من روايات قصصية كانت تمثل زاداً يومياً يتلقاه الصغار والكبار ويؤدونه بشغف، فما تزال الذاكرة الشعبية تحتفظ بذكرى الجلسات المسائية في الأحواش أيام الصيف، وحول كوانين النار في ليالي الشتاء الباردة، يوم أن كانت رواية الحكايات والأحاجي تمثل مؤسسة ثقافية، تقوم بوظيفة تلبية الاحتياجات النفسية لأفراد المجتمع، وتزودهم بالمعارف والقيم الخلقية والاجتماعية، وبفلسفة الحياة، وتحكم سدى التماسك الجمعي، وتهبهم المتعة وحرية الانطلاق في عوالم الخيال. وقد تمت صياغة جزء من هذه المجموعة بالعربية المبسطة، مع الاحتفاظ ببعض المفردات والعبارات والصيغ

النمطيـة، التي تمثـل ملمحًا ثابتًـا في رواياتهـا الأصلية بالعربيـة الدارجـة، كما تمـت ترجمة نصـوص رويت باللغـة الأمازيغيـة، في اللهجـة القبايـة، نظـرًا لسـعة اسـتخدام هـذه اللهجـة في مناطـق الوسـط الجزائري الشـمالي ذات الكثافـة السـكانية العالية.

ويشـكو بورايـو مـن عـدم وجـود أرشـيف وطـني للماثـورات الشـعبية الجزائريـة حـتى يتمكـن مـن الاسـتعانة بمجموعـة من الحكايـات تكون أكـثر تمثيلاً لمختلف الأوسـاط واللهجـات، مما اضطـره إلى الاكتفاء بمـا جمعـه ميدانيًا، فضلاً عمـا تحصل عليه مـن طلبته في جامعـة تـيزي وزو الذيـن أهدى لهـم كتابـه. ومن ثم فإن مجموعـة الحكايـات بالكتاب هي نصـوص أصلية لم يسـبق نشـرها، وقـد غلب عليهـا النوع الخـرافي، لما يتمتـع بـه هـذا اللون مـن القصـص من سـعة الخيال وإحـكام البنـاء والتقاليـد الفنيـة الراسـخة، سـواء في طقوس الأداء أو في أسـاليب الإنشـاء والصيغ. ويسـمي المجتمع الجزائـري الحكاية الشـعبية الـتي يغلب عليها الطابـع الخـرافي: «حُجايـة» و«مْحجايـة» و«خُرافة» و«خريفية» و«حكايـة» وبالأمازيغية «أما شَـهُوس»، يحرم تداولهـا نهارًا، ويُعتقـد أن من يفعـل ذلك يتعرض للأذى في نفسـه أو في أولاده أو في أحفـاده. يصحب أداءها صيـغ افتتـاح واختتـام معينـة، ومواقـف حوارية بين الراوي والمسـتمعين وتنغيمات لبعـض مقاطعها، وتحمل طابعـا طقوسـيًا، ويحظى حملتهـا بالاحـترام والتبجيل.

وتمثـل غالبيـة القصـص المقدمـة شـكل الحكاية الخرافية ذات البناء التقليدي القائم على مسـار سـردي خطي شـبه ثابـت، فيكشـف في البداية عن ضـرر ما أو إسـاءة لحقت بأحـد أفـراد الأسـرة أو بالأسـرة جمعاء، أو عـن رغبـة في الحصـول علـى شيء مـا. يخـرج البطل من نفسـه أو مُكلفًا مـن طـرف الأب، وتبـدأ المغامرة إذ يلتقـي بالمـانح الذي يختـبره ويقـدم له الأداة السـحرية والمعلومـات اللازمـة لمتابعـة الطريـق واجتيـاز الموانع. تسـمح لـه هـذه المسـاعدة بولـوج العوالـم المجهولـة والحصول على الـشيء المرغوب، والقضـاء على المعتدي والتربص بـه. تاتي بعد ذلـك مرحلة العـودة، حيث يظهر الصـراع الثنـائي بـين البطل ومـن يتابعه مـن الخصوم والحسـاد، الذين يضعون في طريق عودته شـتى العقبات ويتمكن مـن اجتيازها. ويؤدي جميـع المهمات المعروضة عليه، وينجح في الاختبـارات ويعود متنكـرًا أو في هيئة لا تسـمح لأهله بالتعـرف عليـه، وتنتهي الحكايـة بواقعة التعـرف علـى البطـل مـن خـلال اختبـاره والتأكد من قدراته البطوليـة، ويتجلى في أبهى صوره وينـال المكافأة والزوجة الحسـناء وتـاج الملك.

ويؤكـد بورايو على أنه قد يتضاعف المسـار نفسـه في حكايـة واحدة، وقد يتـم اختزال بعض المراحـل والاكتفاء بإشـارة خفيفة إليها بدون تفصيل، ويميز في هذا الشـكل مـن الحكايـات نوعـين مـن البطولـة، الأول: البطـل الفاعل المتسـم بالإيجابيـة والذي يخـوض المغامرة ويعبر إلى المجهول مـن أجل اكتسـاب المعرفة والخـبرة، ويتميز هذا البطل بـروح المبـادرة والتحلي بالقـوة المعنوية، وقد وصفهـا المؤلـف بعبـارة «انبجاسـات: انبثـاق البطولة الخارقـة»، ونجد مثل هـذا البطـل في حكايـات: امحمد بـن السـلطان- الملقى بدينـار- الأخـوان علـي وعلي- امحند ادخوخـني- محذوق وحروش مـع الغولة- الطفل العجيـب و«واغزن».

أمـا النـوع الثـاني مـن البطولـة فيمثلهـا «البطـل الضحيـة» وهو عـادة امـرأة تتعـرض في بدايـة القصة للطـرد أو للتشـويه السـحري، وتحكي القصـة معاناتها، وتنتهي باكتشـاف حقيقتهـا بعد أن تتدخل قوة بشـرية أو خارقة لإنقاذهـا، وتتميز البطلة في مثـل هذه الحكايات بالحسـن وبالصفات المعنويـة الخارقة للعـادة والباعثة علـى الدهشـة، وكذلـك بالقـدرة علـى الصـبر وتحمل الآلام وبالامتـلاء الأخلاقي. ويضعهـا المؤلف تحت عنوان: «تحولات: تجليـات الأنوثة المغتصبة»، ونعـثر على أمثلة هـذا النوع مـن البطـولات في حكايـات: بقـرة اليتامى- دلالـة- لونجـة بنـت أمي- عشـية خضّـار- الطفلـة المسـحورة- طرنجه- حب سـليمان- حبحب رمان وأمه عيشـة- الفتاة فائقـة الجمال.

وتعتمـد حكايـات أخـرى مثـل: سـلاك الحرير من السـدراية- سـكري يـا سـكرة وافتـحي يـا سـكرة- بو كريشـة- الفليـق والزيتـوني- محب السـلطان قباض الغـزلان في الصحـاري- أعمر الآتـان- مفسـرة الألغاز-

وحش الجبال وحور العين بلالة. على عرض سلسلة من المغامرات الفردية التي يقوم بها البطل في مواجهة قوة شريرة ذات طبيعة بشرية أو حيوانية أو من العالم الخرافي، يتمتع هنا البطل بذكاء خاص ومرونة كبيرة في مواجهة المواقف الصعبة، ويعتمد أساسًا على قدراته الذاتية العقلية أو الجسمية ذات الطبيعة الحيوانية. وهذه الحكايات تبدو أكثر واقعية رغم اعتمادها على العناصر الخرافية، كما تبدو أكثر احتفالاً بالقدرات الإنسانية والفردية، وترمي إلى تمجيد الإنسان، وقد عنونها المؤلف في فصل مستقل باسم: «إنجازات: انتصارات البطولة البشرية». وقد ضمن المؤلف كتابه نماذج مفردة للقصص التفسيري والقصص الوعظي، أطلق عليها عنوان «مصائر: قدر الإنسان» وشملت حكايتين فقط الأولى بعنوان «سلف العجائز أو برد العجوزة» والتي تمت بصلة وثيقة للأسطورة التفسيرية، يتداولها سكان المناطق الجبلية للأطلس التلي الأوسط، يفسرون من خلالها تفسيرًا ميثولوجيًا ظاهرة عودة البرد القارص في بداية شهر مارس، بعد أن تكون برودة الشتاء قد بدأت تخف في نهاية شهر فبراير، ويبدأ المناخ يعتدل تمهيدًا لدخول فصل الربيع. أما الحكاية الثانية فحملت عنوان «راشدة» وهي ذات غرض ديني وعظي تقوم على تصوير فكرة قوانين خفية تحكم الكون، وتتجاوز إدراك الإنسان، ولا يستطيع فهمها إلا عن طريق الاعتراف بمحدودية إدراكه، وردها إلى إعجاز القدرة الماورائية. وعلى هذا النحو استطاع بورايو تقديم مجموعة من الحكايات الخرافية بالمجتمع الجزائري بلغت خمس وعشرين حكاية، قام بتوثيقها زمنيًا ومكانيًا مع تسجيل بيانات راوي الحكاية والجامع وكذا مترجم النص من الأمازيغية للعربية، فضلاً عن شرحه للمفردات المستغلقة على القارئ، وهو عمل يعد خطوة مهمة في بحث الحكاية الشعبية العربية.

الموتيف في الأدب الشعبي والفردي

في إطار إصدارات الأدب الشعبي يطالعنا كتاب مهم بعنوان «الموتيف في الأدب الشعبي والفردي» لمؤلفه سليمان العطار، الذي صدر عن الهيئة المصرية



العامة للكتاب عام 2012 في 264 صفحة في الحجم المتوسط. وتعود أهمية هذا الكتاب كونه لا يقتصر على النواحي النظرية في شرح مفهوم «الموتيف» بل إنه قدم لنا المفهوم في إطار تطبيقاته العملية في الفنون عامة والأدب العربي والشعبي بصفة خاصة. إذ يقدم العطار في القسم الأول من كتابه توثيقًا نظريًا حول الموتيف وتعريفه وتجلياته في عدد من الأجناس الأدبية. أما الدرس التطبيقي فإنه يتسم بالتنوع، بمعنى أنه يسعى إلى إمكانية توسيع دائرة استخدام هذا المنهج المقترح، لكي يشمل إلى جانب تطبيقه في مجال الأدب الشعبي – ذلك المجال الأساس الذي ارتبط به الموتيف – إمكانية تطبيقه في عدد من الأجناس الأدبية وغير الأدبية الأخرى.

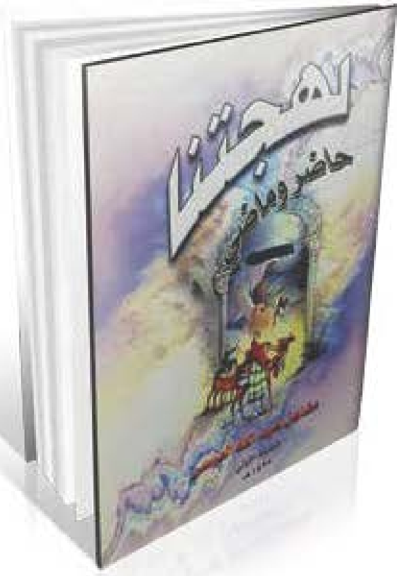
والموتيف Motif مصطلح له أهمية في مجال دراسة الأدب الشعبي وكان أول من استخدمه عالم الفولكلور الأمريكي ستيف طومسون في بدايات القرن العشرين في معجم الموتيفات في الأدب الشعبي «1932» ثم في كتابه الحكاية الشعبية «1946» وكان طومسون يستهدف من خلال الموتيف – إيجاد محاولة – لتصنيف الحكايات الشعبية العالمية وهي محاولة تعد بمثابة استكمال أو تطوير لما انتهى إليه عالم الفولكلور الفنلندي آنتي آرني في تصنيفه المشهور الذي ارتبط باسمه والذي

مثّله الكتاب الـذي يحمل عنوانـه The Type Index of Folktales 1910 الـذي يقوم علـى تصنيف الحكايات علـى أسـاس النمـط .Type أمـا طومسـون فانـه أقام كل تصنيفـه علـى أسـاس الموتيـف وتتبـع تكراراته في الحكايات الشـعبية.

ويشـير العطـار إلى أن مصطلـح الموتيـف موقـف نمطـي مكثـف في بنيـة السـطحية يترجـم في العمـل إلى عـدد كبيـر مـن العناصـر السـردية تتعالـق رأسـياً وأفقيـاً لتشـكيل بنيـة عميقـة، فهـي تتحـول خطيـاً، وهـذا الموقـف النمطـي لـه ملامـح خارجيـة وداخليـة محـدودة تتميـز بقـدر كبيـر مـن الثبـات ولفهمهـا جيـداً يمكـن اعتبـار الموتيف دالاً وبينـه لتحقيـق مدلـول. ومـن ثـم فقـد انتقـل «الموتيـف» إلى التصويـر والموسـيقى والمعمـار والزخرفـة، إذ إنـه في التصويـر، يقصـد بكلمـة «موتيفـة» اللـون أو الرسـم المفـرد أو المتكـرر، ويقصـد بهـا القطـع المتكررة في المعمـار والزخرفـة، كمـا تسـتخدم في المناظـر الطبيعيـة، ويقصـد بهـا القطـاع مـن المنظـر الـذي تدركـه العيـن في لقطـة مـن عمليـة الإبصـار. كمـا تمثـل الموتيفـة في الموسـيقى، الموضـوع الرئيسـي للعمـل الموسـيقي أو مـا يمكـن أن نحـدّده بأنـه تتابـع مميـز للأصـوات. ويـرى المؤلـف مصطلـح «الحرّيـك» لمقابلـة «موتيـف» في العربيـة؛ لأن الحريـك كلمـة ترمـز إلى إمكانيـة التشـكل والحركـة، وهـو مـا يحـدث للموتيفـة إذا انصرفـت عـن تجردهـا بانتمائهـا إلى عمـل تتشـكل فيـه وتتحـرك. وتشـير الدراسـات المتقدمـة في الأسـاطير والحكايـات عنـد الشـعوب المختلفـة، أن التشـابهات بـين هـذه المنتجـات الأدبيـة الشـعبية، لا تقـف عنـد حـد الملامـح المحـدودة المشـتركة، وإنمـا تتجـاوز ذلـك إلى تشـابه في المواقـف والشـخوص والأطـر العامـة. وكذلـك في الأدب الحديـث، يمكـن البحـث عـن الموتيفة الـتي تـبرز عنـد الكاتـب المعـين أو الكتـاب المعينـين، وذلـك لمعرفـة جذورهـا وتجلياتهـا المختلفـة في تطـورات تصـب في الحاضـر. أمـا «الشـعر» فـإن الموتيفـة قـد لا تكـون واضحـة شـأن الأجنـاس الأدبيـة الأخـرى، ويعـود ذلـك - كمـا يشـير العطـار إلى تقاعـص الدارسـين عـن تقـصي التجليـات الشـعرية.

وفي الجانـب التطبيقـي للكتـاب يقـدم المؤلـف نمـاذج تطبيقيـة بحثًـا عـن الموتيفـة في مجموعـة مـن الأعمـال الأدبيـة وهـي: أوبريـت «العشـرة الطيبـة» الممصـر علـى يـد محمـد تيمـور، حيـث يـرى أن الموتيفـة المركزيـة في هـذا العمـل هـي الـزواج مـن ابنـة الأمـير. إذ يصبـح أسـلوب تنفيـذ موتيفـة الـزواج مـن ابنـة الأمـير هـو أسـلوب الحكايـة الشـعبية في تمصـير عمـل فرنـسي، وهـذا هـو الواقـع الفـني الـذي ينبثـق عـن الواقـع الثقـافي أمـام تيمـور في «العشـرة الطيبـة». ثـم يبحـث العطـار عـن الموتيفـة في مسـرحية «إجـازة» لفيليـب بـاري الـتي قـام بترجمتهـا عبـد السـلام شـحاتة ضمـن سلسـلة المسـرح العلـمي عـام 1966، حيـث تـبرز أمـام الكاتـب أيضًـا موتيفـة الـزواج مـن ابنـة الأمـير، والأمـير في المجتمـع الأمريكـي هـو الرأسـمالي الشـاسـع الـثراء والاسـتغلال، والشـاب الصغـير الـذي يمـلأ قلـب الفتـاة الشـابة حبًـا هـو محـام يقـع علـى المحيـط البعيـد للطبقـة البرجوازيـة. وفي سـيرة الزيـر سـالم يشـير العطـار إلى أن الملحمـة تشـترك مـع الحكايـة الشـعبية في ضـرورة وجـود الـراوي وجمهـور المتلقـين ولكنهـا تختلـف في طبيعـة الأداء والتلقـي، ان الـراوي في الملحمـة لا يعتمـد علـي امكانيـات النـص بقـدر مـا يعتمـد علـي قدراتـه التمثيليـة أثنـاء الأداء وهـي قـدرات مكملـة للنـص ويعـد النـص بدونهـا ناقصـاً الحـدث الرئيسـي الـذي يبـدأ متأخـراً في الملحمـة ثـم لا يلبـث أن يدخـل في حلقـة مفرغـة ينتهـي دورانهـا بمـوت البطـل - علـى الأقـل في السـير الشـعبية العربيـة وفي معظـم الملاحـم دون أن تنتهـي الملحمـة إلا بجيـل يمثـل صـورة باهتـة للحلقـة المفرغـة السـابقة ومـن ثـم تحتـاج الملحمـة إلى اسـتقلال لمراحلهـا ثـم إلى اسـتقلال المشـاهد كل مرحلـة حـتى يصبـح عمـل المـؤدي ممكنـاً في تقديـم الملحمـة في حلقـات كل حلقـة تمثـل كيانـاً يمكـن أن يقـدم بنفسـه في الوقـت الـذي تعـددت فيـه دور الوصلـة تبـين حلقـة سـابقة وأخـري لاحقـة، وبذلـك تـؤدي كل حلقـة بهـذا الشـكل وظيفـة الموتيفـة داخـل الحكايـة الشـعبية، كمـا أنهـا في حـد ذاتهـا حـدث أو أحدوثـة صغـيرة تحتـاج لـشيء مـن التمثيـل في أدائهـا وهـو تمثيـل لايقـرب الملحمـة مـن المسـرح ولكـن يحـل محـل الوصـف في الروايـة. وفي

رواية مائة عام من الوحدة، تكشف رحلة البحث عن الموتيف تجليات مختلفة لإطار موتيفي واحد يشير إلى دورة الحياة البيولوجية وما دام الإنسان كائناً بيولوجياً متميزاً فإن هذه الدورة تتغير اجتماعيًا وتاريخيًا. ويختم العطار كتابه بالإشارة إلى أن جماع هذه الدراسة حول «الموتيفة» يقدم بدايات محاولة جادة نحو منهج نقدي جديد يحاول أن يحل إشكالاً ويستثمر تقدم النقد.



لهجتنا حاضر وماضي

وقع بين أيدينا كتاب يحمل عنوان «لهجتنا حاضر وماضي» إصدار 2004 في طبعته الأولى بالرياض للكاتبة مشاعل عبد الله العيسى. والكتاب 173 صفحة من القطع المتوسط، مرتب هجائيًا، دون مقدمة تشرح المنهج أو الإطار الموضوعي له، غير أن هناك فقرة في البداية سجلتها المؤلفة تشير إلى أن الكتاب اشتمل على شرح وتفسير لمعاني بعض الكلمات الشائعة في لهجة المملكة العربية السعودية، من أجل توضيح معانيها المستغلقة على الجمهور العام، وتُضيف مشاعل بأن اللهجة كنز لا يجب أن نفرط فيه ولا نتركه لعوامل الزمن تخفي بعضه أو تغير الآخر. والكتاب على هذا النحو يحتوي ما يقرب من 1200 مفردة، تم عرضها بكلمات قليلة وشديدة البساطة، بدأ بمفردة «إحفالة» وهي تسمية لما يُقدم من الهدايا للعروس. وانتهى بمادة «يبزى» أي يحتفظ بالشيء. وما بين المفردتين مئات المفردات التي عُرضت بنفس الطريقة: فكلمة «أطخم» تُطلق على الشخص الجميل والمرأة الجميلة يُقال لها أطخما، و«بردحة» تُطلق على طريقة تثبيت مادة الزري على المشالح الرجالية، و«تنور» حفرة صغيرة في المنزل لصنع الخبز، و«جنبية» هي الخنجر الذي يستعمله بعض سكان جنوب الجزيرة واليمن وعمان، و«حنده» أي رقص وتمايل في رقصه وتشتهر الكلمة في نجد، و«الحصير» يُصنع يدويًا من سعف النخيل ويُستخدم مثل السجاد حاليًا، و«روشن» غرفة صغيرة في سطح المنزل، و«سحارة» صندوق من الخشب تُعبأ فيها الخضروات والفاكهة، و«ضعن» تسمية تُطلق على الإبل التي تُستخدم في السفر والترحال، و«قنازع» تُسمى عميبة أو جديلة وهي ظفائر شعر المرأة، و«مسيله» أكلة قديمة تُصنع من الدقيق وتشتهر بها أهل الجنوب.. وهكذا تم عرض جميع مفردات الكتاب بكلمات شديدة البساطة. ويبدو أن المؤلفة كان لديها الرغبة في تسجيل بعض الأمثال الشعبية وشرحها، غير أنها قدمت بعض الأمثلة (12 مثلاً فقط) وشرحها تحت عنوان «أمثلة متنوعة» بدأت بالمثل الشعبي «من باعنا بعناه لو كان غالي.. ومن باعنا بالرخص بعناه يلاش»، ويُقال عندما يتكبر شخص على آخر، أو يبتعد عنه بدون سبب، ويتنازل عنه بسهولة. ومثل آخر: «الزين زين لو قام من النوم.. والشين شين لو كحل عيون»، وتشرح مشاعل المثل مشيرة إلى أنه يُقال للمقارنة بين الجمال الطبيعي والجمال المصطنع، فالجميل أو الجميلة لا يتغير حتى لو كان مستيقظًا من النوم، والقبيح حتى لو وضع جميع أنواع الزينة فإنه لا يتغير. والكتاب بهذه المعلومات من نوع الإصدارات المقدمة للجمهور العام، دون تفاصيل البحث الأكاديمي المعتاد، وهو أمر مهم في تقديم تراثنا الشعبي بأسلوب مبسط للجمهور.

الخصائص الفنية لأغنية البحر

في إطار بحثنا عن دراسات حول الموسيقى الشعبية، وهي قليلة جدًا مقارنة بمجالات التراث الشعبي الأخرى، نعرض هنا لكتاب «الخصائص الفنية لأغنية البحر في الكويت» لمؤلفه خالد علي القلاف، وقد صدر الكتاب بالكويت في 261 صفحة عام 2009 دون بيانات للناشر. ويشير المؤلف إلى أن سبب اختياره لهذا الموضوع هو إلقاء الضوء على الفنون البحرية في التراث الكويتي الممتزج بالحضارات المجاورة المطلة على الخليج العربي والمتصل بحضارة أفريقية والهند، لما يمثل موقع الكويت الجغرافي من أهمية تجارية واقتصادية بين تلك الحضارات والدول. فالتراث الغنائي بالكويت ممتزج بهذه الحضارات التي ارتادها الكويتيون في رحلات السفر الشراعي إلى الهند وأفريقيا. وهذا يتطلب توثيق عناصر هذا التراث الفني، والمحافظة على الأغاني المتصلة به لتصبح هذه الفنون من خلال تحقيقها ودراستها في متناول الكويتيين عامة والموسيقيين منهم خاصة. كما أن ندرة الدراسات حول أغاني البحر وأهمية توثيقها يأتي أيضًا في مقدمة اهتمام المؤلف الذي يرى أن الأبحاث السابقة تناولت أغاني البحر في إطارها الوصفي والتاريخي، ولم تتناول الجانب الموسيقي الفني الغنائي والإيقاعي بالدراسة والتحليل، على أن التناول نفسه لا يكاد يعدو صفحات في مجلات، أو فصولاً قصيرة في بعض الدراسات الأكاديمية، حيث يُعد هذا النوع من الدراسات – مع قيمته العلمية التي أفاد منها الباحث – غير مستوف جوانب الموضوع. ومن ثم فقد كان من أهداف البحث جمع أغاني البحر وتوثيقها، وتصنيف عناصرها الموسيقية وتقديمها تقديمًا علميًا للبحث المعاصر.

وارتبط منهج المؤلف باستخدم أساليب الجمع الميداني للتراث الشعبي من مقابلات للإخباريين سواء «النهامين» أي المغنين على السفينة، أو العازفين أو الدارسين، وقد واجه المؤلف العديد من الصعوبات في هذا الإطار. أما التحديد الزمني للدراسة فقد بدأ من النصف الأول للقرن التاسع عشر حتى نهاية القرن العشرين، أما التحديد المكاني فهو دولة الكويت. ويقوم البحث هنا على المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من



خلال الاعتماد على مسجلات صوتية لأغاني الفنون البحرية المستخدمة في البحث، ثم القيام بتحليلها ودراستها من المنظور الأكاديمي للموسيقى والأغاني، كما لم يغفل المؤلف إبداء الرأي تجاه ما تتناوله من قضايا ومعالجات.

تناول القلاف في البداية موضوع «القوالب الغنائية الشعبية» وخصائصها وسيطرة اللهجة العامية التي يعدها المؤلف من خصائص الغناء الشعبي حيث هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي نبعت منه الأغنية، ثم يستعرض شفاهية انتقال الغناء الشعبي من جيل إلى جيل، ومجهولية المؤلف والتاريخ. كما أشار إلى تعبير الغناء الشعبي عن فلسفة الناس وطباعهم، وعملية الإبداع في قوالب الغناء الشعبي، واهتمام دولة الكويت بالتراث الشعبي من خلال فرقة التليفزيون التي أصبحت رمزًا للأداء التراثي، وكذا إنشاء المعاهد الفنية الموسيقية لتأهيل جيل أكاديمي يتفهم تراثه الشعبي ويحافظ عليه ويطوره بأسلوب علمي متقن. ثم يخصص المؤلف مبحثًا من كتابه لدراسة الخاصية الأدبية في نصوص الأغاني الشعبية التي قام بجمعها، حيث قام بتسجيل النص الغنائي كاملاً مستعرضًا معاني المفردات غير المفهومة، ثم تناول كل بيت أو مجموعة أبيات على حدة، مع وقوفه على ما

تحمله الأبيات من تصوير وأفكار والموسيقى الشعرية متمثلة في الوزن والقافية، مع التعليل قدر الإمكان لسبب اختيار كل منهما. وقد وقع اختيار المؤلف على ستة عشر أغنية معروفة في البيئات الشعبية منها:

- دع بالسلام.
- دن البلم.
- غزال الروم.
- راعي الزميل.
- مقوى على الفرقة.
- يا الله.
- مدوا السواعد.
- أنا الآتي
- حلمك على حملك.
- امسكت مغلقة المحار.
- يا زين روض الوفا.
- أول ما نبدي.
- نظر الوجه الحسين.
- عيني على اللي.
- يادينك دنيا.
- صلوا على النبي.

ومن الأغاني هذا النص «غزال الروم» الذي يقول:

ألا يا غزال الروم
ألا روفوا بحالي
ألا والغريب مالوم
يا مسافر بلادي
ألا بيتها يا خال
ألا من ورا الشخال
جد حملوا الأبغال
ألا وابعدو عني

ثم ينتقل القلاف لبحث الخاصية الإيقاعية لأغنية البحر الكويتية، مؤكدًا على بروز اهتمام علماء الحضارة الإسلامية بالخاصية الإيقاعية، في تدوين التراث الموسيقي العربي وتبيان أصوله وتدوينه، في إطار منهجية اعتمدت على رموز التقطيع اللفظي وقياس أطوال الألفاظ النغمية وأبعادها، كما فعل الفارابي وغيره من العلماء. فيعرض للخاصية الإيقاعية المرتبطة باللسان عند ابن سينا، والخاصية الإيقاعية عند الأرموي، ثم ينتقل بنا إلى مفاهيم الغناء الشعبي في دولة الكويت من حيث الكلمة والإيقاع واللحن والأداء. وكذا خصائص أوزان الشعر الشعبي الكويتي والغناء العاطفي، من خلال التحليل الموسيقي باستخدام النوتة الموسيقية. ثم يعرج المؤلف لبحث الآلات والأشكال الإيقاعية والضروب للفنون الكويتية، والتي قسمها إلى آلات إيقاعية ذات غشاء مصوت، ومنها: آلات الطرق المنغمة وآلات الطرق الموقعة، والآلات الإيقاعية. ثم الآلات الإيقاعية المستخدمة في أغاني البحر كالطبل البحري الكبير وأنواعه، وآلات: المرواس - الجحلة - الهاون - الطار - الطويسات. وقد وثقها الباحث بالكلمة والصورة والشكل الإيقاعي. ثم ينتقل بنا إلى الأشكال الإيقاعية المصاحبة لفنون البحر الكويتية، ومنها: إيقاع الحدادي - إيقاع الياملي - إيقاع الدواري - إيقاع العدساني - إيقاع الحدادي الحساوي - إيقاع الحدادي المخالف - إيقاع الشبيشي.

ثم يصل المؤلف لمحطته قبل الأخيرة ليبحث في الألوان المختلفة لأغاني البحر الكويتية وقوالبها كأغاني العمل وأغاني الترفيه والسمر، لينتهي بتقديم نماذج تحليلية للأغاني البحرية الكويتية، من خلال كتابة بطاقة تعريفية لكل أغنية، والنص الشعري مصحوبًا بشروحات، ثم التدوين الموسيقي لكل نص مع تقطيع الكلمات على النوتة الموسيقية، وأخيرًا تحليل الأغنية تحليلاً موسيقيًا كاملاً. وهو جهد توثيقي يحسب للقلاف في هذا العمل المهم.



أصداء «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي»

في دورته الأولى بتونس

أيام: 28. 29. 30 ديسمبر 2017.

د. الزّاوية بوقوقي. كاتبة من تونس

تمثّل «الثّقافة الشّعبيّة» الإبداع الجمعي المتجذّر في ذاكرة جميع الشّعوب، و قد صاغه الأسلاف بمنجزاتهم وخبراتهم وتجاربهم وتراكماتهم، فعكس واقع الحضارات الإنسانية المتعاقبة وتلوّن بألوان مكانها وزمانها. وللبحث في هذا المخزون الثّقافي الشّعبي الثّري والاعتراف بأهمّيته في الكشف عن الماضي وبناء الحاضر واستشراف المستقبل، لابد من تضافر الجهود لتحقيق الإفادة. ومن منطلق الاهتمام العالمي بصون التّراث الثّقافي عامة والشّعبي خاصّة، والذي أكدته اتفاقيات المنظّمات الدوليّة مثل اليونسكو سنة 2003 وفي مناسبات لاحقة، واعتمدته بعض المؤسّسات الثّقافية المهمّة مثل «مجلة الثّقافة الشّعبيّة» التي اتخذته منهجا سلكته منذ سنوات فتحت من خلاله الأفق أمام البحث العلمي في هذا الحقل الثّقافي، بما تقيمه من تظاهرات وما تنشره من دراسات وأعمال قيّمة للباحثين والأكاديميين في مجال الثّقافة الشّعبيّة. كانت فكرتنا في تشكيل «الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة»، لمعاضدة المجهودات السّابقة في هذا المجال الثّقافي.

وفي هذا الإطار نظمت «الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة»، «الملتقى العربي للتّراث الشّعبي» في دورته الأولى بتونس من 27 إلى 30 ديسمبر 2017،

وقد شارك فيه أكثر من 70 ضيفا من تونس و11 دولة عربية من محاضرين و باحثين و شعراء وإعلاميين وفنّانين شعبيين. وقد تضمّن الملتقى مجموعة من المداخلات العلميّة والعكاظيّات الشّعريّة والمعارض الثقافيّة والفنيّة والفقرات الموسيقيّة فضلا عن الرحلات السياحيّة الاستطلاعيّة.

وتواصلت فعاليات الملتقى على مدى 4 أيام توزّع برنامجها على النحو التالي:

تم استقبال الوفود العربية من قبل «الجمعيّة التونسية للثقافة الشعبيّة» بتونس العاصمة، ثم اتجهت يوم الأربعاء 27 ديسمبر 2017 إلى مدينة قفصة، مرورا بمدينة القيروان حيث استقبلهم بيت الشّعر القيرواني هناك، وقاموا بزيارة استطلاعيّة إلى بعض المعالم التّاريخيّة بالمدينة، ومنها جامع عقبة ابن نافع. ومساء تم استقبال الضيوف بمقر الإقامة «جوغرطة» بقفصة.

وفي يوم الخميس 28 ديسمبر 2017 جولة صباحيّة بالمدينة العتيقة بقفصة بالتّعاون مع المعهد الوطني للتّراث وجمعيّة صيانة مدينة قفصة، حيث حظي الضيوف بزيارة استطلاعيّة إلى بعض المعالم الأثريّة والمواقع التاريخيّة بالمدينة منها «المتحف» و«دار لونقو» و«واد البي» وغيرها، وقد رافقهم في ذلك مجموعة من المتخصّصين في التراث، قاموا بتقديم بعض المداخلات على عين المكان.

وبعد الظهر تم افتتاح عدد من المعارض منها معرض الكتاب العربي للثّقافة الشّعبيّة ومعرض صور فوتوغرافية للمواقع الأثريّة والسياحيّة التّونسيّة ومعرض وثائقي عن التّراث الشّعبي الوطني من تنظيم المكتب الجهوي للإعلام والتّوثيق بقفصة.

وقد استضاف المركز الثّقافي علي جيدة فعاليّات هذا الملتقى، أين تم الافتتاح الرّسمي مساء الخميس 28 ديسمبر بعرض شريط وثائقي حول أبرز المواقع الأثريّة والسياحيّة في البلاد التّونسيّة، عقبته كلمات القائمين على الملتقى وتكريم عدد من الضيوف العرب والشعراء التّونسيين. و قد تخلّلت التّكريمات وصلات موسيقيّة وقراءات شعريّة، اختتمت بسهرة فنيّة «صوت النجع» أحيتها الفنانة التونسيّة زهرة الأجنف.

وخصّصت الجمعيّة التّونسيّة للثّقافة الشّعبيّة، يوم الجمعة 29 ديسمبر 2017، للندوة الفكريّة المتعلّقة بالثّقافة الشّعبيّة والتّراث اللاّمادي، حيث قدمت فيها مجموعة من المداخلات العلميّة القيّمة لثلّة من الباحثين والأكاديميين:

الجلسة الأولى حاضر فيها كل من:

- الدكتورة الزازية برقوقي من تونس وهي من مؤسسي الجمعيّة التّونسيّة للثقافة الشعبيّة، قدمت مداخلة تحت عنوان «التّراث اللاّمادي ودوره في تأريخ الواقع الثوري للفترة الاستعماريّة بالبلاد التونسيّة من خلال نصوص الأغنية البدوية».
- الدكتور صالح الفالحي من تونس، قدم مداخلة تحت عنوان «المشترك في التراث الثقافي العربي غير المادي».
- الدكتور محمد رمصيص من المغرب، قدم مداخلة تحت عنوان «الموروث الشعبي بين التداول والتوثيق».

ثم تلا الجلسة نقاش.

الجلسة الثانية حاضر فيها كل من:

- الأستاذة صفية عزوز من تونس قدمت مداخلة تحت عنوان «التراث الشعبي الشفوي وتكنولوجيات الاتصال».
- الدكتور أحمد بقار من الجزائر، قدم مداخلة تحت عنوان «جماليات الشّعر الشّعبي المغاربي ووجوه الاتفاق».

تلا الجلسة نقاش:

وكان الموعد مساء الجمعة مع عكاظية شعرية عقبتها سهرة فنية بدوية « النّجمة » أثثتها مجموعة من الأصوات الفنيّة البدويّة النسائيّة والرجاليّة.

وخصص القائمون على الملتقى اليوم الختامي السبت 30 ديسمبر 2017، لتنظيم رحلات سياحيّة استطلاعيّة وترفيهيّة للضيوف نحو مدينة توزر بجولة في متحف دار شريط و شاق واق - الواحة - ربوة الشابي، حيث أقيمت عكاظية شعريّة بروضة أبو القاسم الشابي.

واختتمت فعاليات الدورة الأولى من الملتقى بتوزيع شهادات التّقدير، كلمات ضيوف الشرف ، كلمة الختام، والإعلان عن تأسيس الرابطة العربيّة للثّقافة الشعبيّة برئاسة تونس لسنة 2018 .